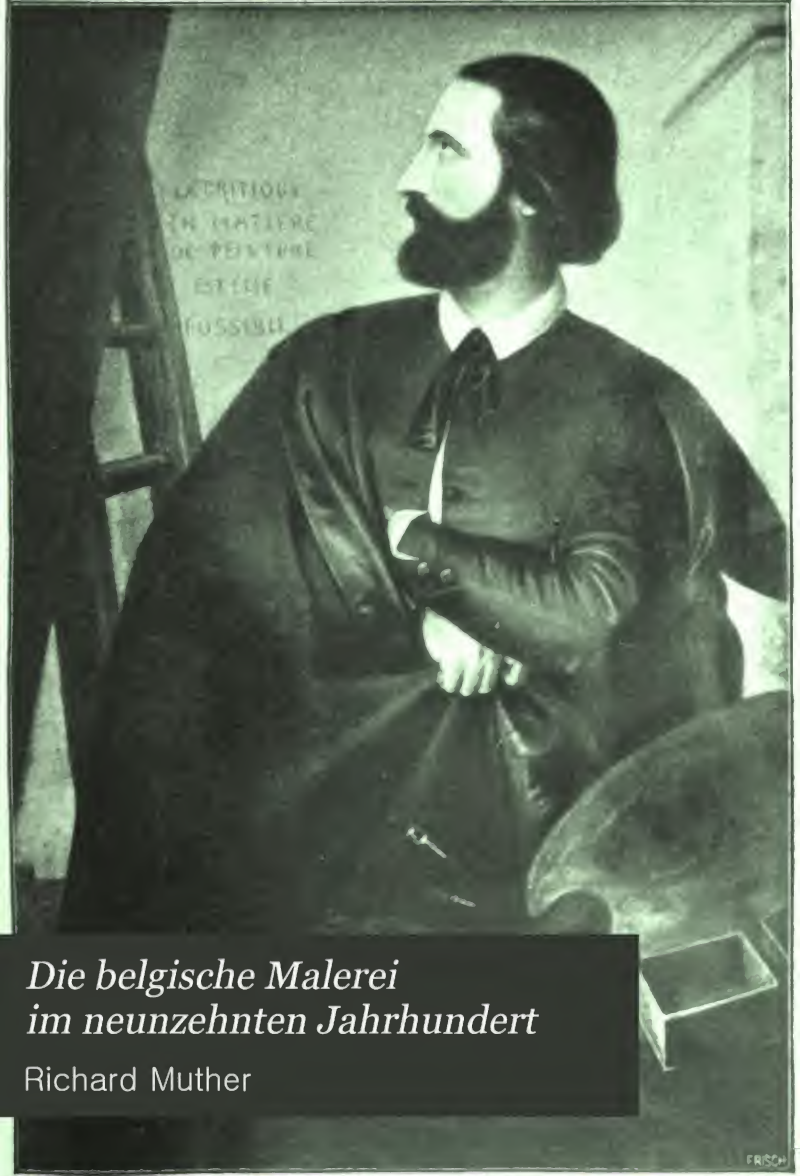


Die belgische Malerei im neunzehnten Jahrhundert

Richard Muther

Mother

MCG

Digitized by Google

Von Richard Muther erschien im gleichen Verlage:

Ein Jahrhundert französischer Malerei. Mit 126 Abbildungen im Text.

Geschichte der englischen Malerei. Mit 153 Abbildungen im Text.

Digitized by Google

DIE BELGISCHE MALEREI

im neunzehnten Jahrhundert

von

RICHARD MUTHER

Mit 32 Abbildungen

Berlin 1904
S. Fischer, Verlag

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
301059
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.
R 1904 L

Alle Rechte vorbehalten

THE NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

Digitized by Google

DIE BELGISCHE MALEREI

Es ist kein Vergnügen, in Brüssel das Musée moderne zu besuchen. Man fühlt, aus dem alten Museum kommend, in ganz erschreckender Weise, wie unkünstlerisch, schemenhaft und ziellos die Kunst des 19. Jahrhunderts war. Nachdem die Berliner Nationalgalerie seligen Angedenkens sich gemausert hat, gibt es kaum ein zweites Museum, wo so viel zwecklos gemalte Bilder sich breit machen. Immerhin spielte Belgien im Entwickelungsgang der modernen Kunst eine entscheidende Rolle. Ein ganzes Zeitalter unserer Malerei ward durch Gallaits und Biefves Bilder, die 1842 ihren Triumphzug durch Deutschland machten, befruchtet. Und neben diesen Meistern, die ehedem überschätzt wurden, stehen andere, die noch jetzt nicht genug geschätzt sind. So sei der Versuch gemacht zu schildern, wie sich uns heute zu Beginn des 20. Jahrhunderts das letztverflossene Jahrhundert belgischen Kunstschaffens darstellt. Irrtümer, die im einzelnen etwa unterlaufen, mögen darin ihre Entschuldigung finden, dass es keine historischen Vorarbeiten, nicht einmal einen Katalog des Brüsseler Museums gibt.

Zunächst defilieren da die Meister, deren Kunst nicht den Anfang der neuen Zeit, sondern das leise

Digitized by Google

Ausklingen der alten bedeutet. Belgien ist das Vaterland des Rubens. Und lange, lange haben die Maler sich von den Brosamen genährt, die von dem Tisch dieses Grossen fielen. Noch Andreas Lens mutet, obwohl er bis 1822 lebte, ganz wie ein Rubensschüler an. Er hat in seinen Bildern „Das Bacchusopfer“ und „Ariadne von Bacchus getröstet“ noch die dicken, in der Luft sich überschlagenden Amoretten, wie sie Rubens liebte, auch die leuchtend roten Draperieen des Meisters und etwas von dem strahlenden Glanz, den Rubens seinen nackten Körpern zu geben wusste. Nur ist er ein Rubensschüler, der schon den Winckelmann kennt. Die klassisch geschnittenen Gesichter und die edlen Stellungen machen ihn — wie die porzellanerne Mache — zu einem Mittelding zwischen Diepenbeck und Angelika Kaufmann. Gleichzeitig waren die verschiedensten Kleinmaler tätig. J. L. de Marne malte Viehmärkte und Kirmessen, die wie ängstliche Kopieen der Werke von Teniers und Berghem wirken. Von J. B. de Jonghe sieht man Landschaften: Reiter in rotem Wams, die auf weissem Schimmel durch bräunlichblaue Hohlwege daherkommen. Das Schema des Lodewyk de Vadder ist in schüchterner Weise variiert. Ommeganck war unerschöpflich in der Anfertigung zierlicher, recht glasiger Tierstücke, die mit denen unseres Rosa di Tivoli parallel gehen. H. Voordecker zeichnete Stillleben mit dem spitzen Pinsel des Gerhard Dou. Fred. Theod. Faber malte Bauern, die mit der Pfeife beim Bierkrug sitzen, ganz wie das ehedem Ostade tat, während P. A. Hennequin den Bedarf an

Digitized by Google

kleinen Medaillonbildnissen deckte. Schlecht sind die Werke nicht. Sie haben noch ganz den gebildeten Farbengeschmack des Rokoko. Aber sie wiederholen doch nur geistlos, was früher besser gesagt war. Die alte vlämische Tradition siecht hin. Junge entwickelungsfähige Keime sind noch nicht bemerkbar.

Dieses Neue kam erst mit David. Der grosse französische Meister verbrachte bekanntlich seine letzten Lebensjahre in Brüssel. Im Musée moderne sind einige seiner besten Werke. Denn das Bildnis des Komponisten de Vienne ist bei aller klassizistischen Stilisierung doch eine erstaunliche Arbeit, und das Bild des toten Marat ist das kühnste, das David überhaupt gemalt hat. Man sieht hier namentlich, was für ein grosser Kolorist dieser scheinbar so plastisch denkende Meister war. Wie sich der blasse Körper des Ermordeten von dem weissen Badetuch und der grünen Tischdecke absetzt; wie die hellgelbe Kiste mit dem schwarzen Tintenfass und dem weissen Federkiel auf das kalte Schwarzgrau der Wand gestimmt ist — das zeugt von einer Farbenanschauung, die fast an Velasquez gemahnt. Selbst seine späteren Werke, wie der von Venus entwaffnete Mars, verletzen koloristisch durch keine Roheit. Der puritanische Meister, der die Werke Watteaus aus dem Louvre hinauswarf, nahm doch die koloristische Noblesse des Rokoko mit in die neue Zeit herüber. Ausser David hatten Gérard und Ingres enge Beziehungen zu Flandern, jene Künstler, in deren Werken sich gleichfalls die strengste Akkuratesse der Zeichnung mit herber, würziger, metallisch schillernder Farbe verbindet. Und

Digitized by Google

die gute Schule dieser Franzosen merkt man auch den Belgiern an. Mögen die antiken Scenen, die nun gemalt wurden, uns auch inhaltlich recht gleichgültig sein, so imponiert doch überall der vornehme Geschmack und das ernste technische Können. Die Belgier spielen nicht wie die Deutschen von damals mit billiger Genialität. Sie vergessen nie, dass Kunst von Können kommt und dass eine fehlerhafte, geschmacklos angetuschte Zeichnung noch kein Bild ist.

Zunächst handelt es sich um Erzeugnisse jenes freundlichen, ein wenig akademischen Klassizismus, den Davids Raub der Sabinerinnen zeigt. Denn der grosse Revolutionsmann war ja, als er nach Belgien kam, aus dem rauhen Naturalismus seiner jakobinischen Zeit längst herausgetreten. Auf das Ernste, Wuchtige war das Polierte, Zierliche gefolgt. Das Suchen nach dem Schönheitskanon, nach dem edlen Normalkopf beschäftigte ihn. Und in diesem Sinne arbeiteten auch die Belgier. Von F. A. Picot hängt im Brüsseler Museum eine Begegnung des Aeneas mit Venus, von A. Roberti eine Rahel, die den Tod ihrer Kinder beweint, von S. F. Jacobs ein Caesar, dem der Kopf des Pompejus gebracht wird. Allen diesen Bildern merkt man an, dass stark nach Gipsabgüssen, besonders der Niobegruppe, gearbeitet wurde, und doch gibt ihnen ihre plastische Starrheit einen herben, nicht unsympathischen Reiz. Ausser solchen antiken Stoffen wurden bekanntlich damals — sowohl in Frankreich wie in Deutschland — fast nur Scenen aus dem italienischen Volksleben behandelt. In der Heimat glaubte

Digitized by Google

Gustave Wappers. Episode aus der Revolution von 1830.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND

Digitized by Google

man keine Sujets zu finden, die in das Schema des Klassizismus passten. Tiere sowohl wie Gestalten aus dem Volksleben durften nur dann gemalt werden, wenn den Hintergrund eine italienische Landschaft bildete. Auch die Vlaamen traten also die Wanderschafr nach Hesperien an. Auf den Werken Verboeckhovens sieht man lebensgrosse Stiere vor antiken Ruinen sehr feierlich dastehen. „Souvenir de la Campagne" lautet die Unterschrift. Ph. van Bree führt in die Peterskirche, wo Priester die Messe lesen und Landleute vor Heiligenbildern knieen. F. Bossuet und F. Simonau malten Prozessionen in italienischen Städten, Pifferari, Trasteverinerinnen, Briganten — kurz, sie siedelten auf dem Gelände sich an, das den Franzosen Leopold Robert erschloss.

Von F. Simonau gibt es ausserdem sehr schneidige Bildnisse. Und dieses Gebiet der Porträtmalerei ist überhaupt dasjenige, auf dem das beste entstand. P. Verhulst hat in seinen Bildnissen der Prinzen Friedrich Georg und Wilhelm Karl von Nassau zwei Werke von spartanischer Herbheit geschaffen. Die steife Haltung, die steifen Empiremöbel, die kalten Farben — alles entspricht dem Stil jener soldatischen Zeit, deren Gott Napoleon war. Ein gutes Erzeugnis würdevollen Repräsentationsstils, wie ihn die Werke Gérards haben, ist auch das Bildnis, das M. van Bree von König Wilhelm I. malte. Und der grösste dieser Gruppe — auch in seinen mythologischen Darstellungen — ist Navez. Gewiss, Temperament und Wahrheit darf man bei einem Klassizisten nicht suchen. Mag er den Traum der Athalie oder Hagar und Ismael

Digitized by Google

malen, das Bild ist ihm lediglich ein Rechenexempel. Der Kopf der Hagar muss die Spitze einer Pyramide bilden, deren untere Eckpunkte durch ein Kleiderbündel und durch den Fuss des Ismael akademisch regelrecht markiert sind. Immerhin ist ihm bei seiner marmornen Kälte jede phrasenhafte Süsslichkeit fremd. Und in seinen Bildnissen erhebt er sich zu naturalistischer Grösse. Keine Retouchen, keine flaue Schönheit gibt es. Er hat David, seinen Meister, hat den Prinzen von Gavres, hat eine alte Dame, Madame Fabre, gemalt — und man denkt an die wunderbaren wie Medaillen herausziselierten Bildnisse Ingres'. Ja, in dem Gruppenbild der Familie de Hemptinne ist nicht nur sorgsamste Milieuschilderung mit schärfster psychologischer Analyse verbunden. Auch das kalte Blau, Grün, Schwarz, Grau und Weiss der Kleider hat er auf einen bestrickend herben Akkord gestimmt. Neben Ingres und dem Dänen Eckersberg war er wohl der feinste Porträtmaler vom Beginn des 19. Jahrhunderts.

Einen Tiefpunkt des Geschmacks bezeichnet erst die nächste Epoche. Und das ist nun seltsamerweise die, die einst als das Blütezeitalter belgischen Kunstschaffens galt. Auf den Klassizismus folgte bekanntlich in allen Ländern Europas die Romantik, und diese lief bald in den Hafen einer seichten Geschichtsmalerei ein. In Belgien ganz besonders wurde dieser historische Bazillus in Reinkulturen gezüchtet. Schien es doch eine Zeitlang, als wäre die Historienmalerei wirklich ein nationales Gewächs. Denn Belgien hatte ja 1830 seine Unabhängigkeit erkämpft. Es war ein selbständiger

Digitized by Google

Staat geworden. Ein solcher selbständiger Staat konnte keine Kunst mehr brauchen, die ihre Ideale aus der Fremde bezog. Er brauchte eine Kunst, die im heimischen Boden, in der grossen vaterländischen Vergangenheit wurzelte. Auf diese nationale Vergangenheit griffen die neuauftretenden Historienmaler zurück. Die Farbenpracht des Rubens, das Schillern und Leuchten von Samt und Seide stellten sie der marmornen Kälte des Klassizismus gegenüber. Und so wurden sie — obwohl der nämliche Schritt von der Antike zu Rubens ja längst auch in Frankreich getan war — als die Erneuerer der national-vlämischen Kunst gepriesen. Ihnen grosse Aufgaben zu stellen, war eine Ehrenpflicht, und an geeigneten Themen war kein Mangel. Denn der junge Staat musste ja — gleichsam wie ein geadelter Kommerzienrat — sich seine Ahnengalerie anlegen. Es galt die grossen Toten heraufzubeschwören, damit sie der Gegenwart ihren Segen gaben. Es galt die Bravourarien der vlämischen Geschichte vorzutragen.

Der erste, der dieser Zeitstimmung Rechnung trug, war Wappers. Nachdem er 1823 einen Regulus nach klassizistischem Rezept gemalt, trat er 1830 mit seinem Bürgermeister van der Werff hervor. „Der Bügermeister van der Werff von Leyden bietet bei der Belagerung der Stadt 1576 der ausgehungerten Bürgerschaft seinen eigenen Körper zur Nahrung an.“ Ein solches Bild aus der altvlämischen Vergangenheit — im Geburtsjahre der belgischen Unabhängigkeit mit den Farben des Rubens gemalt — das musste dem

Digitized by Google

jungen Meister unerhörte Erfolge bringen. Der alte Navez war seit diesem Tage vieux jeu. Wappers war der Heros, zu dem die Jugend wie zu einem Gott emporblickte. Das Jahr 1833 sah ihn im Zenith seines Ruhmes. Er hatte auf die Ausstellung die „Scene aus der belgischen Revolution 1830“ geschickt — also eine Schilderung aus jenen bewegten Tagen, die noch in der Erinnerung aller lebten. So strömte ganz Brüssel vor dem Werk zusammen. Man glaubte die Bildnisse der Arbeiter zu erkennen, die damals auf den Barikaden kämpften. Eine Denkmünze ward auf das Bild geprägt. Alle Zeitungen — auch die deutschen — beschäftigten sich mit Wappers.

Und auf ihn, den Führer, folgten zahlreiche andre. Nicaise de Keyser erschien 1836 mit seiner „Sporenschlacht von Courtrai“, schilderte die vlämischen Bären, die 1302 so todesmutig gegen die französische Übermacht kämpften. Im selben Jahre malte Henri Decaisne seine „Belges illustres“: Belgien, wie es die berühmten Söhne krönt, die es im Laufe der Jahrhunderte erzeugte. Und wieder bald darauf betraten Gallait und Bièfve den Schauplatz, jene beiden Künstler, vor deren Bildern, als sie 1842 nach Deutschland kamen, unsere jungen Maler sprachlos wie vor Wundererscheinungen standen. Später kam noch Ernest Slingeneyer, der mit seinem „Untergang des französischen Kriegsschiffes Le Vengeur“ einen rauschenden Erfolg erzielte. Ja sogar eine neue Blüteepoche der Wandmalerei schien anzubrechen. Denn all die öffentlichen Gebäude, die damals neu entstanden, erheischten bildlichen Schmuck.

Digitized by Google

Louis Gallait. Die Brüsseler Schützengilde vor den Leichen Egmonts und Horns.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

Die alten, aus der Vergangenheit übrig gebliebenen konnten auf die Ehre, monumental illustriert zu werden, auch nicht verzichten. So wurde ministeriell dekretiert, die beiden Antwerpner Guffens und Swerts möchten mit der Freskotechnik sich vertraut machen und eine belgische Monumentalmalerei begründen.

Die Schaffensfreude, die Begeisterung war gross. Wenn es möglich wäre, durch Staatsaufträge eine Kunstblüte ins Leben zu rufen, wäre sicher ganz Unerhörtes entstanden. Doch die zarte Pflanze der Kunst öffnet eben nicht auf Befehl ihre Blüten. Wenn die Wurzeln kranken, hilft alles Begiessen nichts. Epigonen lassen sich durch Staatsaufträge nicht zu künstlerischen Persönlichkeiten, Nachahmer lassen sich nicht zu Originalgenies machen.

Guffens und Swerts sind überhaupt nur die Trabanten von Nachahmern. Cornelius und Overbeck, Veit und Schadow hatten in ihren Wandbildern die Freskomalerei neu zu beleben gesucht. Bei ihnen, den Imitatoren des Cinquecento, holten die beiden Belgier sich Rat. Und sie haben es nicht weiter als ihre deutschen Ratgeber gebracht. Guffens hat im Rathaus von Courtrai Scenen aus dem Leben Balduins IX., der im 13. Jahrhundert lebte, im Rathaus von Ypern den „Einzug Philipps des Kühnen 1384“ gemalt. Man sieht Harnische und wallende Mäntel, würdevolle Könige und schöne Königinnen, stolze Ritter und zierliche Pagen — kurz das ganze akademische Heldentum, das man aus den Bildern der Düsseldorfer und des Schnorr von Karolsfeld kennt.

Digitized by Google

Die Historienmaler ihrerseits haben einstens Deutschland befruchtet. Gott sei's geklagt, möchte man heute sagen. Denn all die bescheidenen, technisch unbeholfenen Bilder, die in den 30er Jahren bei uns gemalt wurden, waren immer noch besser, in der Gesinnung wenigstens vornehmer als die aufgetakelten, in Asphalt prangenden Nichtigkeiten, die später unter belgischem Einfluss entstanden. Man versteht gar nicht mehr, was einst die Jungen in Deutschland an diesen belgischen Götzen bewunderten, bringt nur ungern die Namen Boecklin und Feuerbach mit der Antwerpener Akademie in Verbindung.

Wappers' „Episode aus der Revolution 1830" ist — mit Einschränkungen — ein erträgliches Bild. Direkt aus der Zeitstimmung hervorgegangen, ist es von einem Anflug echter Empfindung beseelt. Sogar die koloristische Haltung ist nicht schlecht. Da die Scene im Freien spielt, hat Wappers auf die herkömmliche braune Sauce verzichtet und versucht mehr einem grauen Tageston Rechnung zu tragen. Damit ist aber erschöpft, was zum Lobe sich sagen lässt. Wie wenig passt das Theaterpathos zu dem Ernst des Lebens. Ein Freiheitsheld tötet sich, ein andrer küsst die Fahne. Zahllose Frauen fallen in Ohnmacht. Und nicht etwa so, wie es im Leben geschieht. Nein, wie es Modelle auf Befehl eines Malers tun, der die griechischen Statuen und die Bilder der Alten kennt. Der sterbende Sohn im Vordergrund ähnelt einem sterbenden Adonis. Vater und Mutter benehmen sich so salbungsvoll wie die Tugendbolde auf den Melodramen Greuzes. Die Frau mit

Digitized by Google

dem nackten Kind scheint aus Rubens' bethlehemitischem Kindermord, der Verwundete, der hinweggetragen wird, aus Rafaels Burgbrand zu stammen. Und der Rest von Natürlichkeit wird durch die akademische Anordnung zerstört. Während die Bajonette blitzen und die Kugeln sausen, haben diese Leute keinen andern Gedanken, als sich regelrecht der Form einer Pyramide einzuordnen, deren Gipfel eine wehende Standarte bildet. Über die Fähigkeit, die Elemente des Lebens zum Kunstwerk zu ordnen, ohne dass die ordnende Hand sich allzu aufdringlich bemerkbar macht, verfügte man damals noch nicht. Und die „Episode" ist noch bei weitem das beste aller Bilder von Wappers. Von den nationalen Stoffen ging er später zu sehr kosmopolitischen über, malte dieselben Episoden aus der französischen und englischen Geschichte, wie sie gleichzeitig Delaroche illustrierte. Und je weiter der historische Horizont wurde, desto grösser die Seichtheit. Ein Mädchen bietet dem zum Schafott schreitenden Karl I. eine Rose dar und wird von diesem dafür eines huldvollen Blickes gewürdigt. Es genügt dieses Bild zu nennen, und eine ganze Zeit sentimental verlogener Unkunst taucht in der Erinnerung auf.

Von den andern, die gleichzeitig mit ihm arbeiteten, gilt dasselbe. Der belgische Staat hat damals für Kunst ungeheure Summen verausgabt. Die umfassendsten Aufträge wurden gegeben, die riesigsten Leinwandflächen mit Ölfarbe bedeckt. Und es ist nur schade um die Mauerflächen, die durch die öden Maschinen versperrt werden. Was sollen sie? Was wollen sie?

Digitized by Google

Niemand weiss es. Von weitem sieht man überhaupt nur braune Sauce in Goldrahmen. Tritt man näher, so wird man an die Worte erinnert, die Wilhelm Diez einmal sagte, als ihn Piloty gebeten hatte, eins seiner Historienbilder zu besichtigen: „Sie, da geht's zu.“ Und fasst man den schweren Entschluss, auf den dargestellten Inhalt einzugehen, so wird die Bewunderung nicht grösser. Denn unser geschichtliches Gefühl nimmt Anstoss an der Falschheit dieser Harlekinskostüme, die den historischen nicht entsprechen. Unser Wahrheitsgefühl empört sich über die Verlogenheit der Empfindungen. Ist die Scene nichtig — warum tant de bruit pour une omelette machen? Ist sie ernst — warum die Weltgeschichte zu billigen Meyerbeereffekten verwenden?

Was ist dieser Nicaise de Keyser für ein schwacher süsslicher Künstler. Wie unbedeutend ist schon die „Schlacht von Woeringen“, durch die er seinen Namen begründete. Da sprengt ein schöner Ritter auf einem schönen Schimmel daher. Besiegte blicken in allen Abstufungen der Ehrerbietung zu ihm auf. Sterbende mit dem Körper des Laokoon jubeln ihm zu. Fahnen und Mäntel flattern. Augen verdrehen sich. Düsseldorfische Wehleidigkeit verbindet sich mit koloristischer Roheit. Und diesen „historischen Stil“ hat er auf alle seine Werke übertragen. Er malt ein Idealporträt des Justus Lipsius. Da sieht er aus wie ein Statist der Pilotyzeit. Er malt Kommerzienrätinnen, malt seinen Kollegen de Coene. Da müssen stolze Säulen und wallende Portièren ihnen den Similiglanz van Dyckscher Aristokraten verleihen.

Digitized by Google

Jean Baptiste Madou. Die Dorfpolitiker.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND

Digitized by Google

Ernest Slingeneyers „Seeschlacht von Lepanto“ ist wieder ein Musterbeispiel der schablonenhaften Komposition von damals. Oben weht eine Fahne. Darunter präsentiert sich mit dem verzückten Augenaufschlag eines Operettentenors der Held des Bildes, Don Juan d' Austria. Und rings sind Gewehrkolben und Säbel, Arme, Beine, abgeschlagene Türkenköpfe und blutgerötete Messer so angeordnet, dass sie in die Pyramidenform zweier schräg gestellter Latten sich einfügen. Alle Phasen der Leidenschaft — von dumpfem Brüten bis zu ekstatischer Begeisterung — sind vertreten. Und das Ganze wird in der Universalbratensauce einer branstig plüschblau-samtroten Farbe serviert. Das logische Seitenstück dazu sind seine Bildnisse. Er hat den Maler Bossuet dargestellt, wie er — den belgischen Orden im Knopfloch, einen Mantel malerisch um die Schultern drapiert — sich würdevoll auf die Geschichtswerke stützt, die ihm die Stoffe zu seinen Bildern liefern. Nicht einmal im Leben wollte man auf die Heldenpose verzichten.

H. de Caisne hat in seinem Riesenbild der Belges illustres die Liste der belgischen Berühmtheiten sehr sorgsam zusammengestellt und die alten Bildnisse mit grossem Fleisse benutzt. Doch über das Niveau des Neuruppiner Bilderbogens kommt er ebenfalls nicht hinaus. Und noch verwunderter ist man, wie wenig Immortellen in dem grossen Lebenswerk Louis Gallaits sich finden.

Gerade Gallait war ja in den 50er Jahren der angestaunte Gott für alle jungen Deutschen. Zu Gallait

Digitized by Google

pilgerten sie, um in seinem Meisteratelier in die Geheimnisse der Palette einzudringen, um den letzten feinsten Kunstschliff sich zu geben. Wie war es möglich? Gallait hat, das lässt sich nicht leugnen, gewisse malerische Qualitäten gehabt. Im Brüsseler Museum hängt eine Skizze „Souvenir de Blankenberghe" — eine Anzahl von Männern darstellend, die einen Ertrunkenen finden. Das hat trotz der rührselig pathetischen Buben, die er als Zuschauer anbringt, in Konzeption und Farbe etwas von der Unmittelbarkeit des Lebens. Auch durch das bekannte Bild, wie die Brüsseler Schützengilde den Grafen Egmont und Horn die letzten Ehren erweist, könnte man, wenn die dummen Pilotystatisten nicht wären, in eine gewisse Morguestimmung gebracht werden. Das dürfte aber alles in seinem Oeuvre sein, was heute noch einigermassen wirkt. Seltsam. Die berühmtesten Ästhetiker Deutschlands schrieben in den 40er Jahren über Gallaits Abdankung Karls V., nahmen das Bild zum Anlass, die tiefsten geschichtsphilosophischen Erörterungen vom Stapel zu lassen. Und keiner wies darauf hin, mit was für Philisteraugen hier ein grosser weltgeschichtlicher Moment betrachtet ist. Was war das für eine gewaltige Tragödie, die Tragödie dieses Kaisers, in dessen Reich die Sonne nicht unterging und der plötzlich, angeekelt von der Welt und von sich selbst, auf seine Krone verzichtete, um in einem Kloster seine letzten Tage zu verleben. Die psychologische Vorgeschichte dazu enthält Tizians letztes Bildnis. Und nun vergleiche man den apathischen, müden, olympisch gleichgültigen Herrn dieses Münchener Werkes mit dem gerührten

Digitized by Google

sentimentalen Schwätzer Gallaits; denke an Philipp, den stolzen, düster schwarzen König, der auf dem Bilde des Claudio Coëllo dasteht, und vergleiche damit den liebedienerischen Elegant, den die Maschine Gallaits zeigt; denke an die eisig stolzen spanischen Fürstinnen, die Velasquez malte, und vergleiche damit die plebejischen Weiber, die bei Gallait flennend die Hände falten; denke an die Vornehmheit der echten alten Kostüme, die man auf den Bildern der alten Meister sieht, und vergleiche damit den billigen, aus der Theatergarderobe stammenden Plunder bei Gallait. Die Weltgeschichte ist hier durch das Temperament des ungebildeten Theaterregisseurs gesehen, der seine Aufgabe für erledigt ansieht, wenn er Kissen, Kronen, Scepter, Sessel und wallende Portièren zu einem gleissenden Prunktableau anhäuft. Und Regiekunst ist auch alles andere, was Gallait malte. In der „Einnahme von Antiochien" lässt er Kreuzritter, Mönche und flüchtende Araber bei effektvoller Fackelbeleuchtung Soldaten spielen. In dem Bilde wie Johanna die Wahnsinnige sich über das Totenbett ihres Gatten beugt, behandelt er eine grausige Scene in zimperlich wohlabgewogener Korrektheit. In dem 1882 gemalten Bilde der „Pest von Tournai 1092" berührt es geradezu widerwärtig, mit welch überlegender Geschicklichkeit er etwas Entsetzliches, Daemonisches in die Form des Theatertableaus umsetzt. Man lese die paar Seiten, die Jacobsen über die Pest von Bergamo schreibt. Und dann sehe man diesen Priester, der die Arme ausbreitend wie ein Apollo dahinschreitet, diesen schönen Chorknaben, der,

Digitized by Google

die Glocke schwingend, um den Beifall des Betrachters buhlt, diese schönen, halbentblössten Frauen, die durch schöne Gesten ihren Jammer, ihre Verzweiflung kundgeben. Es ist seltsam, dass die Historienmalerei jener Jahre in Fällen, wo Pathos gar nicht angebracht war, pathetisch wurde, und da, wo sie grausig hätte sein können, kühl akademisch blieb. Und wenn Gallait einmal nicht in Geschichte unterrichtet, sondern auf andere Stoffgebiete übergreift, zeigt sich fast noch mehr das unangenehm Lügnerische seiner Kunst. Das Bild „La chute des feuilles“ soll eine Bettlerfamilie darstellen. Gallait lässt also eine Frau, die mehr einer Caritas als einer Bettlerin ähnelt, unter einem Baume schlafen, von dem gelbe Blätter herabwehen Zwei Kinder schmiegen sich an ihr Knie, so dass sich die beliebte Pyramidenform ergibt. Und darüber — dem Josef in Rafaels heiliger Familie entsprechend — ist — halb Lazzarone, halb Genius — noch der Gatte sichtbar, der den Schlummernden auf der Guitarre vorspielt. Oder er zeigt junge Mädchen, die beim Nähen ihrer Hochzeitsrobe von ihrem zukünftigen Glücke träumen; zeigt unter dem Titel „Kunst und Freiheit“ einen italienischen Fiedler, der, obwohl er in Lumpen geht, doch so glückselig blickt, als hätte er den Marschallstab Paganinis in der Tasche. Auf seine Bildnisse überträgt er dann die gleichen Prinzipien. Malt er in einem Gruppenbilde seine Frau und sein Kind, so ist die Gattin natürlich eine Muse, und das Baby eilt als halbnackter Amor auf sie zu. Malt er kleine Mädchen, so sind sie Schwestern des Richterschen Fischerknaben. Malt er alte Damen,

Digitized by Google

Antoine Wiertz. Selbstporträt.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

Digitized by Google

so schillern sie in Seide und Samt Repräsentierend ist die Pose. Allerhand schlechtes, renommierendes Kunstgewerbe ist ausgebreitet. Und wenn es gar um den König, um die Königin sich handelt, sind ihm die Bildnisse Rigauds noch nicht vornehm genug. Alle denkbaren Insignien königlichen Pompes häuft er ringsum an. Doch wie ungeschickt, wie bramarbasierend, wie plebejisch. Wie barbarisch roh wirkt das Gold dieser Tischdecken und Thronsessel, wie giftig das Rot dieser Portièren, wie kalt das Blau dieser Königsmäntel. Aus der Vornehmheit von einst ist eine gefallsüchtige Galavorstellung geworden. Was bei Rigaud Malerei war, ist bei Gallait unangenehmer Öldruck.

Gerade das ist ja merkwürdig. Alle diese Belgier von 1830 wurden einst wegen ihrer technischen Kunststücke angestaunt. Und in Wahrheit war unter ihnen nur ein einziger guter Maler: Jules de Senezcourt, der Bildnisse, junge Pagen und Lautenspieler in warmem schönem Ton à la Couture malte. Die Werke der andern sind nicht einmal malerisch geniessbar. Es fehlt jeder Sinn für Farbe, für die einfachsten Anforderungen des Dekorativen. Was ehedem „belle pâte Flamande“ genannt wurde, erscheint heute nur als Karikatur des Rubens.

Von Edmond de Biève, der sich 1842 mit Gallait in die deutschen Triumphe teilte, würde man überhaupt nichts mehr wissen, wenn nicht die Geschichtsbücher berichteten, dass er einst als Komet den Himmel der Kunst durchzog. Er lässt in seinem berühmten „Kompromiss der Edlen“ eine Anzahl samtbekleideter

Digitized by Google

Helden in Kolonnaden, die er von Veronese gestohlen hat, würdevoll posieren und stellt einen Haufen gestikulierender Statisten daneben. Dann war es überhaupt mit ihm vorbei. Sein Spiritus war verflogen, seine Kraft erschöpft.

Und neben diesen Berühmtheiten wären andere aufzuzählen, die sich mit noch weniger Talent in der nämlichen Bahn bewegten. Es ist ja bekannt, dass als Abart der eigentlichen Historienmalerei damals das „geschichtliche Sittenbild" blühte. Während jene die Haupt- und Staatsaktionen der Weltgeschichte darstellte, schilderte dieses die Sitten und Gebräuche, das Mobiliar und die Kostüme der Vergangenheit unter Zugrundelegung sentimentaler Anekdoten. Und die Zahl dieser literarisch gebildeten Kostümschneider war wie allerwärts auch in Belgien sehr gross. So schildert A. Robert, wie im 16. Jahrhundert die Antwerpener Kirchen geplündert wurden, oder stellt den alten Signorelli dar, wie er im Beisein wehleidiger Priester das Bildnis seines toten Sohnes zeichnet. E. Hamman übersetzt in seiner Messe des Adriaen Willaert das Konzert des Giorgione in den Pilotystil. J. B. van Eycken malt eine Episode aus dem Leben des Parmeggianino. Doch man will gar nicht wissen, um was es sich handelt. Man hat schon genug, wenn man von weitem diese widerwärtigen augenverdrehenden Köpfe sieht.

In die gleichen Bahnen lenkte die religiöse Malerei ein. O Gott, was will sie überhaupt in unserer Zeit noch sagen! Während Guffens und Swerts sich damit begnügten, im Sinne der deutschen Nazarener den jungen

Digitized by Google

Antoine Wiertz. Szene in der Hölle.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR LENOX AND
TILDEN

Digitized by Google

Rafael aufzuwärmen, führten die Prinzipien der Historienmalerei teils zum ethnographischen Sittenbild, teils zum biblischen Prunkstück. Horace Vernet hatte in den 40er Jahren seine Reise nach Palästina gemacht und, gestützt auf seine ethnographischen Studien, den biblischen Gestalten neue Gewänder geschneidert. So weilte denn auch ein Belgier, J. Portaels, mehrere Jahre in Palästina und setzte nach seiner Rückkehr die Welt durch die ethnographische Genauigkeit seiner Bilder in Erstaunen. Brennende Wüsten, Kamele, Giraffen, Männer mit Turban und braunschwarze Weiber à la Sichel sind in seinen biblischen Travestieen zu faden lebenden Bildern zusammengestellt. A. Thomas seinerseits benutzt die Reue des Judas zur Anfertigung eines effektvollen Nachtstückes im Pilotystil. A. Matthieu malt den Heiland, wie er würdevoll Cercle inmitten seines Hofstaates hält. Nun, auch diese Galavorstellungen himmlischen Pompes kennt man aus den Werken Munkascys zur Genüge.

Im übrigen ist nur zu vermelden, dass die Historienmalerei in ihrer letzten Phase noch gewisse naturalistische Werte aufnahm, aus dem zahm Akademischen mehr ins blutrünstig Grausige überging. M. Carlier malt — parallel mit dem Franzosen Sylvestre — eine Locusta, die das Gift an einem Sklaven erprobt; J. Stallaert einen Tod der Dido, ein gruseliges Effektstück à la Siemieradzky. A. Cluysenaer in seinem grossen Bilde „Canossa" lässt den kaiserlichen Büsser sehr wirkungsvoll auf einem schönen orientalischen Teppich rutschen. P. van der Ouderaa behandelt eine Scene aus der

Digitized by Google

„Furia Espagnole“. Eine flandrische Adelsfamilie hat sich in ein brennendes Kloster geflüchtet, das von den Spaniern gestürmt wird. Flammen lodern zum Fenster herein, und Nonnen mit erhobenem Kreuz treten den Eindringlingen entgegen. Alle diese Bilder zeigen — wie die der modernen Spanier — viel Können und mitunter eine schätzenswerte naturalistische Kraft. Doch das Wesen der alten Historienmalerei ist unverändert geblieben, mag der Sardoueffekt noch so brillant inszeniert sein.

Sonst waren namentlich Idealbildnisse berühmter Vlaamen aus dem 16. und 17. Jahrhundert, auch Interieurs von Kirchen und Palästen mit irgendwelcher historischer Staffage beliebt. J. van Lerius macht den Erasmus von Rotterdam zu einem bramarbasierenden Theaterhelden. V. J. Genisson lässt das Erzherzogspaar Albert und Isabella mit feierlichem Cortège die Kathedrale von Tournai besichtigen. Van Moer verewigt die malerischen Partieen Italiens und des alten Brüssel und fügt als Staffage buntgekleidete Figürchen hinzu. Nach ähnlichen Effekten im Sinne der Geschichtsmalerei wird selbst in den Bildnissen gestrebt. Cluysenaers Bild „Une vocation“ zeigt einen Buben, der auf einem Samtsessel, malerisch in samtene Kissen gebettet, eine Zeichnung kritzelt und bei dieser Beschäftigung seinen Künstlerberuf entdeckt. L. de Winne stellt den König Leopold in der Pose jener Fürsten dar, die auf den Paradebildern Anton von Werners ihre ordenbesäte Uniform und ihre blitzblank geputzten Stiefel zeigen.

Es wäre zwecklos noch mehr Namen aufzuzählen.

Digitized by Google

Denn diese ganze belgische Kunstblüte von 1830 war eine künstlich gemachte Sache. Es freute das Publikum, eine Haupt- und Staatsaktion oder eine berühmte Persönlichkeit, von der es aus den Geschichtsbüchern wusste, in einem farbigen Bilderbogen zu sehen. Kartons, die unter dem Rahmen befestigt waren, berichteten über die historische Bedeutsamkeit der Scenen und über die Namen der dargestellten Celebritäten, ganz wie das heute in der „Woche“ geschieht. Doch für denjenigen, der an diesen Persönlichkeiten, an diesen geschichtlichen Unglücksfällen kein Interesse hat, ist auch der Wert der Bilder gleich Null.

Und was das Verhängnisvollste war: da die Geschichtsmalerei alle Kräfte absorbierte, da man kein höheres Ziel kannte als Modelle auszustaffieren und Grimassen schneiden zu lassen, verlernte man überhaupt ins Leben zu blicken. Das „Sittenbild“ spielte neben der Historienmalerei nur eine ganz nebensächliche Rolle. Und da man sich einmal gewöhnt hatte, Bilder nur dann zu betrachten, wenn sie Geschichten erzählten, waren auch die Genremaler gezwungen, ihren Werken einen solchen Inhalt zu geben. Die Historienbilder sollten die Tragödien der Weltgeschichte, die Genrebilder die Tragikomödien des Kleinlebens schildern. An jenen wollte man sich erbauen, über diese wollte man lächeln. So machten die Maler auf die albernsten Dinge Jagd. Voltaires Epigramm auf die Oper: „Was zu dumm ist gesprochen zu werden, das singt man“ passt mit einer Variante auf sämtliche Genrebilder.

Ignatius van Regemorter betrat als erster diese

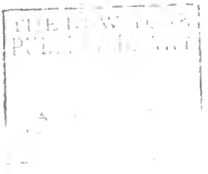
Digitized by Google

Bahn. Bauern bei Musik und Tanz — das ist sein unerschöpfliches Thema. Dann kam Ferdinand de Braekeleer, der alte Leute Jubiläen feiern oder lachende Kinder und gute alte Frauen sich auf Volksfesten erlustigen liess. Teniers war sein Vorbild, nur setzte er den Salonstil dieses Meisters noch mehr ins Zahme, Wohltemperierte um. Alle Leute lachen — nicht wie man von selber lacht, sondern wie man lacht, wenn man einem Maler Modell sitzt. Trotz aller Unkosten, in die er sich stürzt, um witzige Episoden zu erfinden, lockt sein Humor à l'huile doch keinen Hund vom Ofen. In dem Bilde „Le comte de micarême" zeigt er einen alten Herrn im Pierrotkostüm, der aus dem Fenster Süssigkeiten unter die Kinder wirft. Die balgen sich nun: ein Bube hält einen Korb hin, um die Konfetti zu fangen, ein anderer drängt ihn beiseite. Einer lacht, einer blickt dankbar zu dem Wohltäter auf, einer weint, einer ist hingefallen, einer wird von einem Mädchen beim Ohr gezaust. Und diese erklügelte Anhäufung von Modellposen wirkt um so törichter, als auch Braekeleer im Sinne der Historienmaler das ganze Gewutzel in ein festes, akademisches Schema einzwängt. Eine alte Frau, die inmitten der Kinder steht, muss die Spitze einer Pyramide bilden, der sich alles einzelne einordnet. In seiner „goldnen Hochzeit" ist es ekelhaft, mit welch unangenehmem Atelierhumor die beiden Alten ihr Tanzbein schwingen, mit welcher gemachten Neugierde alle Umstehenden schauen, kichern und grinsen, mit welcher Unbehofenheit alles zurechtgestellt ist nach Teniersschen Rezepten. Braekeleer ist ein echter Ver-

Digitized by Google

Henrik Leys. Das Atelier des Frans Floris.

Digitized by Google



Digitized by Google

treter jener blöden Genremalerei, die damals allerwärts herrschte; jener Familienblattkunst, die kein höheres Ziel kannte, als dem Ausstellungsbesucher ein freundlich suffisantes Lächeln zu entlocken.

Madou hat wenigstens das Verdienst, das belgische Genre ein wenig aus diesem engen Rahmen herausgezogen und an die Stelle des immer sich gleichbleibenden guten Kerls, wie ihn Braekeleer schilderte, eine grössere Mannigfaltigkeit der Typen gesetzt zu haben. Er ist der Erfindungsreichste all jener Genremaler von damals, die das menschliche Leben als grosse Volksposse auffassten. Grenadiere, die mit Dienstmädchen schäkern; alte Marquis, die mit gezierter Grandezza den Schnupftabak aus ihrer Dose nehmen; Jungen, die an der ersten Pfeife krank werden; Wirtshauspolitiker, die über einen Leitartikel debattieren; alte Kerle, die mit philosophischem Gesicht den Rauch ihrer Zigarre wegblasen; Betrunkene, die am Bierfass eingeschlafen sind und unter dem Gelächter der andern Gäste von ihrer Ehehälfte eingeheimst werden; Bauern, die beim Advokaten sich dumm benehmen; Wahrsagerinnen, die hübschen Mädchen die Karten legen; alte Herren, die mit der Kellnerin verliebt tun und einen Korb bekommen — sind einige Proben seines reichen Repertoires. Gewiss, das alles sind Typen, nicht die Gestalten, die das Leben zeigt. Malt Madou Dorfpolitiker, so müssen alle Schattierungen menschlicher Geistesverfassung vertreten sein: der Dumme, der nichts versteht, der Kluge, der alles besser weiss, der Philosoph, dem jede Stadtverordnetensitzung Anlass gibt,

Digitized by Google

über die Rätsel der Welt zu grübeln, der Gleichgültige, der auf alles pfeift. Alle seine hübschen Burschen und stolzen Bauern, seine strengen Mütter und verschämten Töchter, seine eleganten Galane und wackligen Grossväter könnten ebenso gut englisch oder deutsch oder schwedisch sein. Er liebt auch allzusehr, Dorf und Stadt, die vornehme Welt und die Welt des Volkes in einen erzwungenen Gegensatz zu bringen. Es ist antiquiert, nach der Revolution nicht mehr am Platz, wenn in dem Bilde „Das Fest im Schlosse" der adlige Gutsherr, der seine Bauern bewirtet, sich mit seiner Familie vor Lachen schüttelt über das ungehobelte Benehmen, die dumme Befangenheit oder gierige Gefrässigkeit seiner Gäste. Ein ebenso billiger Scherz liegt dem Bilde „Le trouble fête" zu Grunde. Elegante Stutzer aus der Stadt machen ein paar Dorfschönen den Hof, die sich über diese Ehre sehr geschmeichelt fühlen und durch ihr Kokettieren den eifersüchtigen Zorn ihrer ländlichen Verehrer wecken. Das alles stammt mehr aus Novellen als aus der Wirklichkeit, die sich doch wahrhaftig nicht ausschliesslich aus Musik, Tanz, Hofmachen und Schlemmen, aus grinsenden Gesichtern und tölpelhafter Dummheit zusammensetzt. Immerhin unterscheidet sich Madou von Braekeleer vorteilhaft dadurch, dass er weniger den zahmen Humor des Teniers, mehr den hanebüchenen des Brouwer hat. Es klingt aus seinen Bildern zuweilen das Lachen eines echten Humoristen. Er lässt nicht Modelle Gesichter schneiden, sondern erhascht etwas von der prickelnden Bewegung des Lebens — so wie es in England Hogarth,

Digitized by Google

Henrik Leys. Die Verleihung des Bürgerrechtes an Battista Palavicini.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX

Digitized by Google

in Dänemark Marstrand tat. Dabei verbinden sich mit der scharfen Charakterschilderung zuweilen gewisse malerische Tendenzen. So öldruckmässig seine figurenreichen Bilder sind, so hübsch ist es, wie er in den kleineren das Licht durch ein Seitenfenster einströmen und auf dem Boden, den Krügen und Besen, den alten Strohstühlen spielen lässt. Und diese Freude am Stillleben hat ihn nicht selten auch zu jener traulichen Milieuschilderung geführt, die wir an Vautier lieben.

Adolf Dillens ist sanfter, gutmütiger, schüchterner. Er malte Burschen, die mit hübschen Bäuerinnen Schlittschuh laufen; schneidige Husaren, die mit jungen Wirtinnen karessieren; schüchterne Freier, die ihrer Angebeteten Blumensträusse bringen; Backfische, die ein Liebesgeständnis anhören und dabei verlegen die Schürze streichen; Windstösse, die den Regenschirm umstülpen, verliebte Schuster, die ihren Besucherinnen ein wenig zu hoch über dem Knöchel Mass nehmen. Es ist eine kleine, unschuldige, trauliche Welt, in die kein Laut von dem struggle for existence dringt. T. Gérard, der Kirmessen mit tanzenden und pokulierenden Bauern etwa im Sinne unseres Kurzbauer malte, sei ebenfalls angeführt. Sie sind die hauptsächlichsten Maler, die gleich den deutschen und englischen jener Jahre sich eine schönfärberische Brille aufsetzten, um nur das Rosarote des Lebens zu sehen.

Denn darin liegt schliesslich doch die Einseitigkeit dieser Bilder. Der Bauer ist kein Hampelmann, der nur zu dem Zwecke da ist, Kunstvereinsbesucher durch seine drollige Tölpelhaftigkeit zu ergötzen. Der Arbeiter

Digitized by Google

ist kein munterer Seifensieder, der in der Bedürfnislosigkeit das höchste Glück des Lebens sieht. Und zu solchen Puppen eines lustigen Kasperltheaters sind sie in allen diesen Bildern gemacht. Die Maler wussten nicht oder wollten nicht wissen, dass draussen eine Welt war, die litt und rang, dass es ein Volk gab, das seufzte und hungerte. Nur süss und gefällig liebte man die Gegenwart dargestellt, sang unter der Form von Genrebildern Hymnen auf die gute alte Zeit zu einer Zeit, als die Welt weder mehr alt noch gut war.

Ein wenig änderte sich das, als die Revolution von 1848 sich vorbereitete. Damals als die Tricolore wehte und demokratische Lieder gesungen wurden, begannen die Maler aller Länder in ein engeres Verhältnis zum Leben zu treten. Das Tändeln genügte ihnen nicht mehr. Sie wollten mitreden von dem, was vor sich ging, wollten mitkämpfen für die ernsten Ziele des Zeitalters. Und von dieser Bewegung wurden ein wenig auch die Belgier berührt. Vorher humoristisch gestimmt, wurde man nun philanthropisch. Das Proletariat, das soziale Elend hielt seinen Einzug in die Kunst. A. Hunin besonders machte sich durch gutgemeinte Bilder bekannt, die in rührseligem Ton von den Leiden des kleinen Mannes berichteten. Freilich das Leben in seiner „humble verité“ zu sehen lag auch ihm so fern wie möglich. Die nackten Buben, die in seiner „Almosenverteilung“ an der Treppe kauern, zeigen nicht die Nacktheit der Armut, sondern die der griechischen Plastik, und die armen Frauen, die ihre Hände nach

Digitized by Google

Brot ausstrecken, ähneln modernen Proletarierweibern weniger als rafaelischen Madonnen.

Im allgemeinen ist die ganze belgische Malerei jener Jahre für das Leben der Gegenwart blind. Denn die Historienmaler, nur um bunte Mäntel und Tricots malen zu können, zogen die dunkelsten Helden aus dem Staub der Geschichtsbücher ans Tageslicht. Madou witzelte über das Leben. Und wie der lächelnde Braekeleer die Kunst des Teniers ausklingen liess, war der weinerliche Hunin nur ein Epigone des Greuze. Bei keinem hört man von den Bedürfnissen, Hoffnungen und Sorgen der Lebenden. Das Jahrhundert hat sich quälen, hat leiden und kämpfen und neue Ideen erzeugen können — in der Kunst ist von alledem nichts zu bemerken.

Da plötzlich ein Scenenwechsel. Wie aus dem Nichts heraus wächst die Gestalt eines Mannes, der wirklich ein Kind des Jahrhunderts ist. Ein Meister tritt auf, in dessen Werken der Geist der neuen Zeit donnernd und dröhnend mit furchtbarem Getöse explodiert; ein Künstler, der nicht nur Demokrat ist, seinen Pinsel zu einer Waffe macht, mit der er für die Armen, die Enterbten, das Volk kämpft, sondern in dessen Bildern alle Sphinxfragen, die das Jahrhundert aufwarf, sich als Riesenprobleme spiegeln. Antoine Wiertz betritt den Schauplatz.

Wiertz ist ein merkwürdiger Mensch. 1806 in Dinant als Sohn eines Gendarmen geboren, war er ein wenig Deutscher durch die Genealogie seines Vaters, dessen Familie aus Sachsen stammte, und Verfechter

Digitized by Google

des Nationalitätsprinzips könnten vielleicht in dem gedankenvoll philosophischen Zug seiner Kunst ein Erbteil seines Deutschtums sehen. An Unterstützung hat es ihm nicht gefehlt. Ein reicher Kunstfreund Namens Maibe schickte ihn 1820 auf die Antwerpener Akademie. 1832 erhielt er hier den Rompreis und brach im selben Jahre nach Italien auf. Dort begann er ein grosses Bild „Griechen und Troer um den Leichnam des Patroklos kämpfend". „Ich will mich mit Rubens und Michelangelo messen," meinte er selber. Und der alte Thorwaldsen, dem er das Bild zeigte, sagte: „Junger Mann, Sie sind ein Riese". Zwar im Pariser Salon, wohin er es 1838 schickte, gingen die Künstler und Kritiker gleichgültig daran vorbei. Doch Wiertz liess sich durch diesen Misserfolg nicht abschrecken. Er hatte den Glauben an seine Mission, wollte seinen Namen mit goldenen Lettern in die Annalen der belgischen Geschichte eingraben. So nahm er, in die Heimat zurückgekehrt, sofort andere, noch kolossalere Bilder in Angriff. In Lüttich, wo seine Mutter jetzt lebte, liess er sich vom Bürgermeister eine ausser Dienst gesetzte Kirche einräumen und spannte dort eine Riesenleinwand auf, die er mit einer riesigen Darstellung „Die Empörung der Hölle gegen den Himmel" bedeckte. Ein anderes gleich kolossales Bild „Christi Triumph" hatte den Erfolg, dass der belgische Staat ihm 1850 in Brüssel eine Art griechischen Tempel errichtete, geräumig genug, um die gewaltigsten Maschinen zu bergen. Es ist das Wiertzmuseum, das der Bädeker heute als eine der Hauptsehenswürdigkeiten Brüssels verzeichnet.

Digitized by Google

Charles de Groux. Der Trunkenbold.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

Digitized by Google

Man durchschreitet die Säle mit sehr gemischten Empfindungen. Des Gefühls, dass Wiertz ein Kerl war, dass ein Menschenherz in ihm pochte, dass er seine Kunst in den Dienst edler, grosser, ganz gigantischer Ziele setzte, kann man sich nicht erwehren. Er war ein Freigeist, ein moderner Mensch, der mit jeder Form der bestehenden Staatsreligionen, mit jeder Form des Hurrapatriotismus gebrochen hatte. Er war ein Kämpfer, der dem Zopf, dem aus der Vergangenheit herübergeschleppten Ballast auf allen Gebieten den Krieg erklärte und nach neuen Zuständen suchte. Davon sprechen die Bilder. Sie stellen Fragen zur Diskussion, um deren Lösung wir uns alle mühen. In allen lebt die moderne Seele mit ihren Qualen und Zweifeln, ihrer Sehnsucht und ihren Zukunftsträumen. Selbst wenn er Stoffe darstellt, mit denen seit Jahrhunderten sich die Kunst beschäftigte, legt er die Empfindungen einer neuen Menschheit, den Gedankengehalt eines neuen Weltalters hinein.

Da sind zunächst Werke von allegorisch-biblischem Inhalt. In dem Bilde „Der Pharus von Golgatha" malt er nicht, wie es die alten Meister getan hätten, die Kreuzigung oder das Weltgericht. Er feiert das Christentum als die Emanzipation der Menschheit, als die Religion der Liebe, die den Despotismus, die Sklaverei beseitigte, den Armen und Unterdrückten ihre Freiheit versprach. Und diesem Freiheitsideal gilt überhaupt sein Schaffen. Ein Marquis Posa in der Kunst, spricht er von Dingen, die den Staatsanwalt oft bedenklich streifen. Man sehe nur das kühne Bild „Les choses du présent

Digitized by Google

devant les hommes de l'avenir". Ein Vater zeigt seinen Kindern seltsame Dinge, Dinge, die irgendwo in einem prähistorischen Erdwinkel ausgegraben wurden. Es sind unsere Kanonen, unsere Scepter, unsere Orden, unsere Fahnen — und alle diese Dinge sind zu unverständlichen Kuriositäten für diese Menschen der Zukunft geworden, die in einem schönen Weltreiche leben, wo nur der Friede, nur die Freiheit herrscht. Der ewige Weltfriede, das war ganz besonders seine Sehnsucht. Das Bild der „letzten Kanone" führt auf ein Schlachtfeld. Verwundete winden sich. Dem ist der Arm, dem das Bein zerschmettert. Frauen stürzen sich heulend über ihren sterbenden Gatten. Und über dieser Schreckensscene schwebt der Genius der Civilisation, mit seinem starken Arm das letzte Kanonenrohr zertrümmernd. Andere allegorische Figuren: die Kunst, die Wissenschaft, die Musik, der Handel, der Ackerbau umschweben ihn. Eine legt Feuer an einen Pfahl, auf dem das Wort „Landesgrenze" steht. Rings frohe Menschen, die, nachdem der Friede in die Welt gekommen, glücklich wie in einem goldenen Zeitalter leben. In anderer Weise ist dieser Gedanke in dem Bilde „Kanonenfutter" behandelt. Da liegt auf einem Felde ein Kanonenrohr. Hübsche kleine Kinder spielen Soldaten. Ihr kindliches Spiel wird einst grause Wirklichkeit werden, und sie werden selbst das Opfer eines solchen Unholdes sein. Weiter gehören in diesen Kreis drei plastische Gruppen, die, in seinen letzten Jahren modelliert, einen Platz Brüssels hätten schmücken sollen. Die erste zeigt die Geburt der Leidenschaften,

Digitized by Google

Charles de Groux. Das Tischgebet.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

jener animalischen Instinkte, die an allen Leiden der Menschen Schuld haben; die zweite den Kampf: zwei wilde Barbaren, die sich in rasender Wut aufeinander stürzen; die dritte das Licht, den Geist der Kultur, der die Menschen bändigt, sie zum Glück und zum Frieden führt. Wieder in einem anderen Werke zeigt er — wohl durch die Barikadenkämpfe veranlasst — rohe Soldaten, die auf Weiber und Kinder schiessen. Und die einfachste Formel für seinen Friedensgedanken hat er in dem Bilde „Une scène dans l'Enfer" gefunden. Hier steht als Personifikation des Krieges Napoleon — umdrängt von all den Müttern, Frauen, Bräuten und Kindern, die durch ihn ihre Söhne und Männer, Verlobte und Väter verloren. Fäuste ballen sich ihm entgegen, zahnlose, schnaubende Lippen kreischen. Man fühlt, hier spricht nicht nur ein Maler, hier spricht ein Apostel, ein Menschenfreund. Durchschüttelt von einer Idee, fegt er seine Bilder herunter. Er will die Menschen bessern, eine neue Kultur erzeugen. So stürzt er sich wie Goya mit rasender Wut auf alles, worin er ein Überbleibsel roher barbarischer Zeiten sieht. In den „Gedanken und Visionen eines abgeschlagenen Kopfes" macht er die Todesstrafe zum Gegenstand einer langen Erörterung und schliesst die Beschreibung des Bildes mit den Worten: „Gott sei gelobt, wenn das scheussliche Werkzeug Guillotins wirklich eines Tages verschwindet." In dem Bilde „Eine Sekunde nach dem Tode" zeigt er eine Menschenseele, die in den Äther entschwebt und der in dem unendlichen Raum die Erde, die grosse Erde nun plötzlich klein, winzig klein erscheint.

Digitized by Google

In dem Bilde „La puissance humaine n'a point de limites" träumt er von einem schönen Übermenschentum, von Wesen, die alles Kleinliche abgestreift haben und durch die Macht ihres Geistes das Universum beherrschen.

Dass es unkünstlerisch sei, solche Dinge darzustellen, den Pinsel in den Dienst grosser, humanitärer Ziele zu stellen, kann man heute wohl nicht mehr sagen. Denn das Feldgeschrei L'art pour l'art war schliesslich eine vorübergehende Lehre. Selbst die sixtinische Madonna war nicht nur ein artistisches Erzeugnis, sondern diente andern Idealen. Und warum sollte es unkünstlerisch sein, die Kunst in den Dienst solcher Ideen zu stellen, sofern ein Künstler nur die Kraft hat, seinen Gedanken künstlerische Form zu geben? Wiertz anticipiert manches, was wir heute an Watts bewundern. Wenn er die Ausstellung aller seiner Bilder zu Wohltätigkeitsbazaren machte, wenn er dafür sorgte, dass sie an öffentlicher Stelle vereinigt blieben, um für alle Zeiten zu den Menschen zu sprechen, so hat er diese philanthropisch-erzieherischen Absichten mit dem grossen Engländer gemein. Und es hat wohl niemand, auch kein gedankenvoller Künstler, das Wiertzmuseum verlassen, ohne gewisse Anregungen zu bekommen. Namentlich in den Erstlingswerken Klingers, den Dramen Eine Liebe und Ein Leben kehrt manches von dem wieder, was in den Bildern von Wiertz gesagt ist, und noch Lambeaux in seinem Riesenrelief der menschlichen Leidenschaften bestreitet die Kosten seiner Kunst fast ausschliesslich mit Wiertzschen Gedanken.

Digitized by Google

Auch rein künstlerisch brachte er gewisse Fragen in Fluss, die uns heute beschäftigen. Von einer „Tempelkunst", die wie in den Tagen Griechenlands das Leben verkläre, haben seit Cornelius ja viele geträumt. Doch die Verwirklichung des Traumes ist schon aus technischen Gründen illusorisch. Denn die Freskomalerei hält dem feuchten Klima des Nordens nicht stand. Die Ölmalerei ihrerseits ist unmonumental und hat den weiteren Nachteil, dass das Schillern des Firnisses die Wirkung beeinträchtigt. Wiertz versuchte also einen Mittelweg einzuschlagen. Er malte „in peinture mate" auf ganz rauhe Leinwand, was den Bildern das Aussehen von Gobelins gibt. Und kann man zweifeln, ob es stilvoll ist, die Malerei zur Gobelinimitation zu machen, so ist doch eine grosse dekorative Fernwirkung seinen Bildern nicht abzusprechen. Ja, es liegt an sich schon etwas Grosses darin, dass er in einem Jahrhundert, das für dekorative Malerei keine Verwendung hatte, diese riesigen Bilder schuf, von denen er voraus wusste, dass sie für keine Kirche, kein Rathaus, kein Museum passten.

Wenn man trotzdem im Wiertzmuseum nicht froh wird, ja sogar zu zweifeln beginnt, ob Wiertz wirklich ein Apostel, nicht ein lärmender Charlatan war, so liegt das zunächst daran, dass mit den grossen Gedanken sich recht banale, kindische mischen. Die Kunst kann erzieherisch wirken, doch sie wird dieses Ziel wohl nur dann erreichen, wenn sie leise, unmerklich das Herz in Schwingung setzt, wenn die Tendenz sich nicht brutal hervordrängt. Bei Wiertz tut sie das aber

Digitized by Google

ebenso plump wie bei Hogarth oder Wereschagin. Er schreit, er wütet, er gebärdet sich wie ein Toller. Er hält auch die Grenze nicht ein, die das Kunstwerk vom Leitartikel, von der gemeinen Gruselgeschichte trennt. In dem Bilde „Der Scheintote" empfiehlt er die Leichenverbrennung. Ein Mensch, den man in den Sarg gelegt hat, erwacht wieder und sucht in wahnsinniger Angst den Deckel zu öffnen. In dem Bilde „Hunger, Wahnsinn und Verbrechen" zeigt er ein armes Mädchen, das, durch Elend getrieben, ihr Kind getötet hat und nun mit einem teuflischen Schrei wie triumphierend das Messer emporhebt. In einem andern „Das verbrannte Kind" wird die Frage der Kleinkinderbewahranstalten behandelt. Eine arme Frau hat, um Einkäufe zu machen, für einen Augenblick ihr schlafendes Kind verlassen. Als sie zurückkommt, brennt die Wiege, und sie stürzt sich mit wahnsinniger Angst auf ihren verkohlten Liebling. Wieder in einem andern Bilde eifert er gegen den Materialismus. Ein blasierter Mensch, der den Glauben an die Welt, den Glauben an sich selber verloren hat, erschiesst sich und sein Gehirn spritzt in die Höhe wie der Eiter eines Geschwürs. In den Pensées et visions d'une tête coupée schreibt er eine ganze Geschichte, so gruselig, dass einem die Haare zu Berge stehen. Wieder in anderen Fällen sind die plumpsten Panoptikumeffekte nicht verschmäht; so wenn er die Bilder der Romanleserin und des vorzeitigen Begräbnisses in eine Art Schreckenskammer einbaut, in die man durch ein Guckloch hineinblickt. Oder die berühmte Geschichte von den

Digitized by Google

Alfred Stevens. Die Dame in Seide.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

Trauben des Zeuxis lässt ihn nicht ruhen. Er stellt in eine wirkliche Nische gemalte Bücher und gemalte Flaschen. Über eine wirkliche Mauer blickt ein gemaltes Weib, in einer wirklichen Hütte liegt ein gemalter Hund, an einem wirklichen Nagel hängt ein gemalter Schlüssel, und was dergleichen dumme Scherze mehr sind. Sogar sein Selbstporträt macht keinen vertrauenerweckenden Eindruck. Der malerisch über die Schulter gelegte Mantel, die über der Brust verschränkten Arme, der inspiriert aufwärts gerichtete Blick, die griechische Nase und die Riesenpalette mit dem Riesenpinsel — das alles lässt mehr an einen Poseur als an einen Religionsstifter denken, und Verschiedenes, was aus seinem Leben erzählt wird, bestätigt den Eindruck des Bildnisses. Viel unangenehme Wichtigtuerei steht in unvereinbarem Widerspruch mit den scheinbar so schönen Lehren.

Am schlimmsten ist aber, dass Wiertz als Maler so roh ist; dass er demjenigen, der die Kunst als Kunst liebt, nichts, nicht das mindeste bietet. Gewiss möchten wir, dass die Gedanken unserer Zeit sich zu neuen grossen Symbolen verdichten. Wir bewundern Watts, weil er uns den Weg in dieses heilige Land einer neuen Sacralkunst weist. Doch in Wiertz' Werken ist die Form dafür noch nicht gefunden. Originell als Denker, ist er als Maler doch nur Nachahmer alter Kunst, glaubt Neues zu schaffen, indem er unter Gestalten, die er den Alten entnahm, eine neue Unterschrift setzt. Wahrlich, man kann in der Übernahme fremden Eigentums nicht skrupelloser verfahren. Namentlich mit den

Digitized by Google

Formen des Rubens hat er so geschaltet, als ob er der Universalerbe des Meisters wäre. Man sehe den Pharus von Golgatha: es ist eine Variante der Kreuzaufrichtung, die in der Kathedrale von Antwerpen hängt. Man sehe die Empörung der Hölle. Es ist eine Variante des Engelsfalles, den jeder Besucher Münchens kennt. Die Kinder, die in dem Bilde „Kanonenfutter" Soldaten spielen, sind Rubensamoretten, und der kleine Gefangene, den sie gemacht haben, stammt aus dem Burgbrande Rafaels. Das junge Weib auf dem Bilde „la jeune socière" ist Rubens' badende Susanne, und sowohl in dem Bilde „les orphelins" wie in dem Bilde „das verbrannte Kind" ist die Gestalt der Mutter, die mit rasendem Schrei die Arme emporhebt, aus Rubens' bethlehemitischem Kindermord genommen. Wiertz malt noch nicht die Gesten und Leidenschaften unserer Zeit, sondern die pathetisch ausfahrenden des Barock. Riesen, die in wildem Knäuel sich winden, Kinder, die an Särge sich klammern, flatternde Mäntel und verzerrte Gesichter — das sind die Elemente seiner Kunst.

Auch gegen dieses Arbeiten mit entlehnten Formen liesse sich nun im Prinzip noch nichts sagen. Denn es ist immer so, dass zunächst der Geist sich frei macht und dass die Form erst weit später das alte Gehäuse sprengt. Wiertz bliebe noch immer beachtenswert, wenn er wenigstens versucht hätte, seinen Werken eine künstlerische Haltung im Sinne der alten Meister zu geben. Doch auch das hat er verabsäumt. In dem Streben, möglichst viel zu sagen, legte er auf die Art, wie er es sagte, nicht das geringste Gewicht. Er teilte mit

Digitized by Google

Cornelius die Ansicht, dass das Bild ein Manuskript sei, bei dem es lediglich auf den geistigen Gehalt, nicht auf die Schönheit der Handschrift ankomme. Manche Bilder gibt es im Wiertzmuseum, die gewisse malerische Qualitäten aufweisen. Das Porträt seiner Mutter am Spinnrocken zeigt, dass er die Werke der alten Holländer, namentlich des Nicolas Maes mit Verständnis betrachtete. Böse Kollegen, die von ihm sagten, dass er nicht malen könne, verspottete er durch ein hübsches Stillleben, eine Carotte und eine Zwiebel, auf das er die Unterschrift setzte: „von Herrn Geduldig nach 15 Malstunden angefertigt". Auch manche seiner weiblichen Akte sind nicht übel im Fleischton und beweisen, dass er, wenn er die Geduld gehabt hätte, ein erträglicher Maler etwa im Sinne unseres Riedel hätte werden können. Manchmal erzielt er sogar in kleinen Bildern wie der tête coupée eine gewisse grausige Morguestimmung. Doch das genügte ihm nicht. Er selbst schrieb einmal: Die Grösse eines Werkes hängt weniger von der Dimension als vom Stil ab. Trotzdem glaubte er den gigantischen Eindruck, den er anstrebte, am sichersten dadurch erreichen zu können, dass er das Format ins Kolossale steigerte. Welterschütternde Gedanken will er aussprechen, in monumentalen Bildern die ganze Ethik eines neuen Weltalters niederlegen. Und dazu reichte sein Können nicht aus. Statt wie ein Denker wirkt er nur wie ein verrückt gewordener Rubens.

Alles in allem: Man kann von Wiertz das Wort wiederholen, das Vasari von Tintoretto sagte: Il più terribile cervello, che abbia mai avuto la pittura Es

Digitized by Google

ist interessant, in seinen Werken zu verfolgen, wie sich der Geist der neuen Zeit erstmals unter Blitz und Donner entlädt. Doch dass die Voraussetzung für jede Kunst, die Gedanken aussprechen will, doch die künstlerische Form bleibt, liess er ausser acht. Er hat nicht nur selbständiges Schaffen mit Kopieren verwechselt, sondern seine Rubens-Kopieen nicht einmal über das Niveau schluderiger Schnellmalerei emporgehoben. Nur eine Zeit ohne künstlerische Kultur konnte ein solches Monstrum gebären.

Und damit ist gleichzeitig gesagt, wohin die Weiterentwickelung gehen musste. Ein unscheinbares Bildchen des grossen Denkers zeigt einen braungrauen Windhund, der auf einem rosaroten Sessel sitzt. Daneben ist ein gelber Strohhut gelegt, und das Ganze hebt von einer perlgrauen Wand sich ab. Das ist kein literarischer, sondern ein malerischer Gedanke, und mit solchen malerischen Gedanken musste die belgische Malerei, wenn sie Kunst werden wollte, sich sättigen. Das Geschichtenerzählen hatte den Maler ganz seinem eigentlichen Beruf entfremdet. Er musste jetzt einsehen, dass es eigentlich gar nicht seines Amtes ist, zu erzählen und zu philosophieren, zu kämpfen und zu belustigen, sondern in erster Linie zu malen. Er musste von der Pike auf dienen, vom Katheder herabsteigen und auf die Schulbank sich setzen. An die Stelle der interessanten, schlecht gemalten Sujets mussten weniger gedankenvolle aber besser gemalte Bilder treten. Und Führer auf diesem Wege vom Literarischen zum Künstlerischen konnten zunächst abermals nur die Alten sein.

Digitized by Google

Alfred Verwée. Vor dem Gewitter.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

Denn Wappers, Gallait und Wiertz, so sehr sie sich zuweilen um einen prangenden Kolorismus bemühten, waren doch noch immer „Maler im Nebenamt“, die, mit der Einkleidung literarischer Ideen beschäftigt, für das rein Handwerkliche keine Zeit hatten. An die Stelle dieser oberflächlichen Fassadenwirkung musste jetzt das systematische Studium der Alten treten. Die feinsten Koloristen der Vergangenheit mussten um ihre Geheimnisse befragt werden. An ihnen musste der Geschmack sich bilden. Man musste lernen, dass es in der Kunst nicht auf das Was allein, auch — und in allererster Linie auf das Wie ankommt. Und als derjenige, der diesen Kursus altmeisterlichen Malenlernens eröffnete, ist Henrik Leys zu nennen.

Henrik Leys ist aus der Generation der grossen Vlaamen von 1830 derjenige, dessen Ruhm am meisten begründet war. 1815 in Antwerpen geboren und 1829 in das Atelier Ferdinand Braekeleers eingetreten, malte er schon in seinen ersten Jahren historische Bilder, wie die „Niedermetzelung des Löwener Magistrats“, die sich von den Erzeugnissen der Wappersschule dadurch unterschieden, dass er das Hauptgewicht weniger auf die erzählende Anekdote als auf das sittenbildliche Beiwerk legte. Diese Traulichkeit der Milieuschilderung, nach der er strebte, fand er zunächst bei den alten Holländern, namentlich bei Pieter de Hooch und Terborg. Seine „Hochzeit im 17. Jahrhundert“ zeigt eine reiche Auslage von schillernden Vorhängen, kostbarem Tafelgeschirr und altväterischen Möbeln, zwischen denen Hochzeitsgäste und Musikanten im Kostüm der Terborg-

Digitized by Google

zeit sich bewegen. An diese Epoche, besonders an Mieris schloss er sich auch noch an, als er 1845 das Bild „Wiederherstellung des Kultus in der Notre-Damekirche in Antwerpen“ malte. Man gewöhnte sich daran, in ihm einen wiederauferstandenen altholländischen Kleinmeister zu sehen, feierte ihn als denjenigen, der zuerst wieder auf die grosse nationale Kultur des 17. Jahrhunderts hinwies. Doch obwohl ihm diese Werke Ehren und Ruhm verschafften, blieb er doch bei dem holländischen Stil nicht stehen, sondern machte eine weitere Wandlung durch. Er hatte 1852 während einer Reise durch Deutschland Dürer und Cranach kennen gelernt. Im Brüsseler Museum hängen die grossen Bilder des Dirk Bouts und Quentin Massys. In diesen Meistern sah er fortan seine Führer. Das heisst: er tat einen ähnlichen Schritt wie bei uns Wilhelm Leibl, als er von der schneidig breiten Tonmalerei seiner ersten Zeit zu der spitzpinseligen Akkuratesse seiner späteren Werke überging. Weit mehr als die Note des Barock erklingt ja in den alten belgischen Städten die der Gotik. Die schmalen spitzgiebeligen Häuser, die neugierig und geheimnisvoll ihre krausverzierten Erker und kleinen Fenster in die krummen Gassen herausbiegen, verlangten bevölkert zu werden mit den malerischen Gestalten, die einst vor Jahrhunderten in ihnen lebten. In dieser Zeit der Marie Grubbe siedelte also Leys sich an. Und man kann nicht leugnen; er hat das 16. Jahrhundert mit seinen eckig knorrigen Gestalten, seinen winkligen Gassen, ragenden Kirchen und alten malerischen Kneipen in sehr glaubhafter

Digitized by Google

Weise heraufbeschworen. All jenes groteske Gesindel, an das man denkt, wenn von der Zeit der Bauernkriege und der Wiedertäufer die Rede ist — Hinkende, Bucklige, Blöde, Henker, Pilger, Gaukler und Quacksalber, Sackpfeifer, Ablassverkäufer und Wallfahrer, Narren, Landsknechte und Wegelagerer — feiert in seinen Werken Auferstehung. Man sieht Hochzeitszüge, die mit klingendem Spiel, alte Zunftfahnen und blumenstreuende Kinder voraus, durch die engen Gassen alter Reichstädte ziehen. Oder es ist Weihnachtsmarkt. Dicker Schnee liegt auf den spitzen Dächern der alten Häuser, während es unten nach Tannennadeln, nach Nikolauszöpfen und Christstollen duftet. Seine Werke zeigen die alte Zeit, wie sie in unserer Vorstellung lebt. Man denkt an Luther und an die Wartburg, an Till Eulenspiegel, an Tante Marthe und Valentin. Er ist auch nie ins Süssliche, in Julius Wolffsche Butzenscheibenromantik verfallen, sondern bleibt immer kräftig und herb. Man betrachte etwa das „Atelier des Frans Floris", all diese Männer in Schaube und Tricot, all diese Frauen in weissem Häubchen und steifer Halskrause, die sich inmitten dieser Welt von alten Möbeln, Mappen und Bildern bewegen. Man betrachte „Le Serment de Joyeuse Entrée de l'Archiduc Charles d'Autriche". Das Bild zeigt, dass Leys auf Eduard von Gebhardt sowohl wie auf Sattler und Schwaiger einen tiefen Eindruck gemacht hat. Er hat die kraftvollen Meister vom Beginn des 16. Jahrhunderts — Quentin Massys und Lucas van Leyden, den Severinmeister und Hans Holbein — mit grossem Verständnis

Digitized by Google

betrachtet und häuft in seinen Werken dieselben markigknochigen Persönlichkeiten an, die auf den Werken jener Alten vorkommen. Da sind Landsknechtsfiguren mit Hellebarde und Federbarett, die an Holbein denken lassen, auch junge Frauen in jenem Kostüm, wie es auf Holbeins Trachtenbildern vorkommt. Doch fast noch mehr als diese Meister der beginnenden Renaissance fesselten ihn die Gotiker Dirk Bouts, Hieronymus Bosch und Roger van der Weyden. Von ihnen hat er die verhärmten alten Frauen, verhungerten Bettelmönche und abenteuerlichen Spitzbubengesichter, die er so gerne anbringt. Gotiker ist er auch in den Bewegungen. Keine runden schönen Gesten gibt es. Alles ist eckig und steif. Aber nicht nur die Echtheit der Kulturschilderung, das grosse archälogische Wissen imponiert. Es ist auch erstaunlich, zu welch kraftvoll leuchtendem Kolorismus er sich als Schüler jener Alten erhob. Noch die „Messe für Berthold de Haze", die er 1854 malte, hat ein wenig den „historischen" Ton. Die Farbe ist braungelb, branstig und kraftlos. Doch später erzielt er in der Art, wie er kräftig harzige Farben in fast ungebrochener Kraft nebeneinander setzt, dieselbe warme, mosaikartig leuchtende Wirkung wie Holbein. Vor keiner Buntheit scheut er zurück. Schöngemusterte alte Teppiche breitet er wie die Eycks über die Treppen und Balustraden. In allen Farben schillern die Kostüme. Gleichwohl ist alle Zersplitterung vermieden. Die Bilder sind von jener wohltuenden Harmonie, die wir an den gotischen Glasfenstern bewundern. Und wenn er, wie in der „Proklamation der Edikte Karls V." sich auf

Digitized by Google

Félicien Rops. Der Wucherer.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

einfache, fast monochrome Skala beschränkt, fühlt man erst recht, dass mit Leys eine neue Epoche des belgischen Kolorismus anhob. Es tut wohl, diese zähen, harzig herben Farben zu sehen, wenn man von den geschmacklosen Asphaltbildern der Historienmaler kommt.

Das ist die Bedeutung von Henrik Leys: In einer Zeit, die nur allzusehr die banale Schönheit liebte, schwärmte er für das Herbe, Spröde, Straffe und Würzige, setzte dem verschönernden Idealismus der andern die krause Linie, eckige Stellungen und runzlige Gesichter entgegen — ganz ebenso wie es zur selben Zeit die Praerafaeliten in England taten. Mit diesen berührt er sich auch in seiner Vorliebe für die frische leuchtende Farbe. Statt seine Bilder mit der braunen Sauce der Barockzeit zu übergiessen, gab er ihnen die farbenfrohe Leuchtkraft des Quattrocento. Und überhaupt war es an sich schon eine Tat, dass er in einer Zeit, als alle Maler nur verkappte Literaten waren, auf die Bedeutung des rein Artistischen hinwies, allen seinen Werken eine kultivierte Haltung zu geben suchte. So beginnt mit ihm ein neues Kapitel der belgischen Malerei, Auch die jüngeren wurden angeregt, von jetzt an das Schwergewicht nicht auf die erzählende Anekdote. sondern auf die Güte der Malerei zu legen. Sie vertieften sich in die Werke der alten Koloristen und suchten in ihre Geheimnisse einzudringen: teils indem sie gleichfalls Scenen aus der Vergangenheit darstellten, teils in dem sie Scenen des modernen Lebens in die Skala der Alten stimmten.

Digitized by Google

Lies machte eine ähnliche Entwicklung wie Leys selber durch. Von schneidiger Breitmalerei kam er zu spitzpinseliger Akkuratesse. Und obwohl er zahmer und weniger knorrig ist, wirken doch auch seine Werke sehr „gotisch“. Sowohl in dem Bilde „Les maux de la guerre“ wie in dem Bilde „Justice pour les faibles“, in dem er eine Episode aus der Geschichte Balduins des Eisenarms schildert, sieht man schlanke Pagen in Tricot, Ritter, Landsknechte, Marketender, Narren, Betrunkene und alte Weiber in buntem Zuge daherkommen. Den Hintergrund bilden gotische Burgen und spitzgiebelige schmale Häuser. Alle Gestalten sind nicht neu erfunden, sondern alten Kupferstichen — von Schongauer, Beham und Lucas van Leyden — entlehnt. Doch es gehört schon Geist dazu, den Geist einer vergangenen Epoche zu fühlen. Lies ist das belgische Gegenstück unseres Wilhelm Diez, mit dem er auch die gebildete, altmeisterlich vornehme Farbe teilt.

Weiter gehören in diese Gruppe der Primitiven die beiden Brüder de Vriendt. Albrecht de Vriendt war anfangs Historienmaler. Sein Bild der Exkommunikation des Bouchard d'Avesnes hält etwa die Mitte zwischen Delaroche und Laurens. Doch strenger Gotiker ist er in den schönen Fresken des Brügger Rathauses, in denen er Scenen aus dem mittelalterlichen Leben der Stadt in so stilechtem Archaismus erzählt. Milder ist Juliaan de Vriendt. Auf ihn hat mehr die zarte Legendenstimmung, die Innigkeit und knospenhafte Grazie der Primitiven gewirkt. Namentlich das Bild „Chant de Noël“ ist recht hübsch: die strohgedeckte

Digitized by Google

Félicien Rops. Erwischt.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

Bauernhütte, in der von Engeln umschwebt Maria sitzt verehrt von Bauern, die nicht der Gegenwart angehören, sondern aus alten Glasgemälden oder aus dem Oeuvre Stephan Lochners stammen.

Die Werke der Folgenden betrachten heisst dann eine kunstgeschichtliche Wanderung vom 16. bis ins 18. Jahrhundert, von der Reformationszeit bis zum Rokoko machen. F. Pauwels, der später so süsslich wurde, hat in seiner Jugend Quentin Massys mit grossem Erfolge studiert. Seine Darstellung, wie die Witwe des Jacob Artevelde ihren Schmuck dem Vaterland opfert, ist ein kraftvolles, farbenschönes Bild, ähnlich den Jugendwerken unseres Loefftz: die Köpfe herb und naturwahr, die Bewegungen ruhig, die alten Kostüme und Schmucksachen, die alten Truhen und Gefässe in tiefem, warmem Ton gemalt. F. de Vignes Bild „Dimanche matin en hiver" zeigt eine mittelalterliche Strassenpartie: spitzgiebelige schneebedeckte Bauernhäuser und eine schneebedeckte gotische Kirche, aus der Frauen in langem, schwarzem Mantel, Buben in Tricots und alte blinde Bettler herauskommen. Der Charakter der „guten alten Zeit" ist auch hier fein getroffen, die Farbenanschauung die, die man aus den vornehmen Werken Pieter Brueghels kennt.

Folgen nun die vielen, die ihren Stammbaum in das 17. Jahrhundert — auf Dou und Terborg, Nicolas Maes und Pieter de Hooch zurückleiten. Neues ist in ihren Werken nicht enthalten. Alles was sie sagen, war vorher schon besser da. Doch um die Kunst des 19. Jahrhunderts erwarben sie sich trotzdem Verdienste.

Digitized by Google

Indem sie Bilder zu malen suchten, die als Kunstwerke neben denen der Alten bestehen könnten, führten sie die Renaissance der Ölmalerei herbei, und nur diese letzte Nachblüte der alten Meister konnte die Brücke zu neuen Dingen werden. A. van Hamme verehrte in Gerhard Dou seinen Ahnen. Er zeigt alte Frauen bei der Klöppelarbeit und bringt ringsum die Reliefe und Teppiche, Blumentöpfe und Fensternischen an, die man ebenfalls aus Dous Bildern kennt. Al. Markelbach malte Kneipscenen aus der Zeit des Franz Hals, Männer in Lederkoller, Schärpe und Wallensteinstiefeln, und bemühte sich diese bunten Farben fein auf die Skala des Hals oder Pieter Codde zu stimmen. Florent Willems, der sich als Restaurator in die Art der Alten einlebte, sah dem Terborg, van der Meer und Mieris viele ihrer Toilettengeheimnisse ab. Mag es um Kavaliere und Maler aus dem 17. Jahrhundert oder um Scenen aus der Gegenwart sich handeln, es ist dieselbe schillernde Seidenmalerei, die man aus den Bildern der holländischen Kleinmeister kennt. In dem Bilde „L'amateur des estampes" hat eine junger Mann in Schwarz eine grosse blaue Mappe mit Schwarzweissblättern aufgeschlagen. An der Wand hängt ein Kupferstich in schwarzprofiliertem Rahmen. Das Licht fällt durch ein Fenster links herein und spielt auf dem Silbergeschirr, auf der weissen Wand. Alles ist geschickt auf die kalten weissblauschwarzen Töne gestimmt, die der Delftsche van der Meer liebte. In dem Bilde „la fête chez les grands parents" wird eine moderne Geburtstagsscene im Kostüm von 1650 aufgeführt. Die Buben tragen Tricots, die

Digitized by Google

Grosseltern weisse Halskrausen à la Mirevelt, und die Mutter, die den kleinen Geburtstagsgratulanten heranführt, hat das weissgelbe Hermelinjäckchen aus dem Kleiderschrank des Mieris angezogen. In dem Bilde „La toilette de la mariée" malt er die Moden der Gegenwart: Einer Dame in weisser Seide steckt eine Dame in rosa Seide den Myrtenkranz an, während eine in grüner Seide ihr den Schleier ordnet. Rings alte Möbel und Nippsachen, auf denen glitzernde Lichtstrahlen spielen und hüpfen. Das Bild „la fête chez la duchesse" zeigt Damen in modernster Seidenrobe, Gardeoffiziere und Herren in Frack, doch sie sehen ebenfalls aus, als ob sie in die Familie derer gehörten, die einst Mieris zu seinen Bildern Modell sassen. Originell ist es nun nicht, das Leben der Gegenwart so durch die Brille der Alten zu sehen. Neue Werte hat Willems nicht geschaffen. Aber indem er an die Stelle oberflächlicher Nachahmungen gute intime Nachahmungen setzte, indem er den malerischen Witz, nicht die novellistische Pointe betonte, tat er doch einen bedeutsamen Schritt über die älteren Genremaler hinaus.

Zu nennen ist weiter F. Meerts, der auf den genrehaften Inhalt noch nicht ganz verzichtete. Ein junges Mädchen muss in seinem Bilde „L'aveu" der Mutter seinen Fehltritt bekennen. Immerhin eint sich mit der plumpen Anekdote eine gebildete künstlerische Haltung. Durch ein verhängtes Fenster fällt zartes Licht auf grünes Gemüse, blaue Schürzen, weisse Hauben und schwarzgraue Kleider, und alle diese Farben sind auf eine feine altmeisterliche Skala gestimmt. Desgleichen

Digitized by Google

suchten Henri Bource und V. Lagye mit dem stofflich Interessanten gewisse malerische Tendenzen zu verbinden. Mag ein Matrose dargestellt sein, der einer Seemannsfrau die Nachricht vom Tode ihres Mannes bringt, oder eine vornehme Dame im Kostüm der Terborgzeit, die in der Klause einer Wahrsagerin erscheint — die Bilder befriedigen nicht nur den Philister, der eine Anekdote erwartet, auch den Kunstfreund, der schöne Farben zu sehen wünscht.

Eugène de Block in diese Gruppe zu stellen kann unberechtigt erscheinen. Denn er machte mehrfache Wandlungen durch. Im Beginn seiner Tätigkeit erzählte er Schnurren, berichtete von Wilddieben und Feldwächtern, die durch ihre Schlauheit sich überlisteten. Dann in der Revolutionszeit wurde aus dem Schnurrenerzähler ein Agitator. In weinerlich rührseligen Bildern, alles dick unterstreichend, erzählte er von den Leiden der Armen. Schliesslich klärte sich alles. Das Gegenständliche trat zurück, und aus dem Witzbold, dem Sozialisten ward ein Maler. Namentlich dem Pieter de Hooch sah er viele seiner Geheimnisse ab. Von ihm hat er die anheimelnden traulichen alten Zimmer mit dem Backsteinboden und den patriarchalischen festen Möbeln, von ihm den warmen schönen goldigen Ton, von ihm das weiche Licht, das über alles rieselt. Und in diese Scenerie setzt er alte Männer, die aus der Bibel vorlesen, kranke alte Frauen, die von ihrer Enkelin gepflegt werden. Jede Anekdote, jeder erzählende Inhalt fehlt. Nur die stille Traulichkeit, das altmeisterlich feine Lichtleben gibt seinen Bildern ihren Zauber.

Digitized by Google

Henri Evenepoel. Porträt eines Knaben.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

Ein zweiter Maler, der wie ein Pieter de Hooch redivivus anmutet, ist Henri Braekeleer. Er war der Sohn jenes Ferdinand Braekeleer, der um 1830 durch seine Schnurrpfeifereien das belgische Publikum erlustigte. Henri Braekeleer wurde ein geschmackvoller Künstler. Noch heute gibt es ja in Brüssel ganze Stadtviertel, die wie ein Stück übrig gebliebene Vergangenheit anmuten — Stadtviertel, wo keine Paläste und Mietskasernen, sondern nur hochgiebelige schmale alte Häuser mit steilen Treppen und halbdunklen engen Zimmern sich erheben. In dieser stillen Welt siedelte Henri de Braekeler sich an und fand, dass das Licht noch ganz ebenso wie in de Hoochs Tagen durch die kleinen Bleifenster rieselte. Die feinen Abstufungen dieses Lichtes wiederzugeben, noch einmal die Probleme zu lösen, die Hooch sich gestellt hatte, ward das Ziel seines Strebens. Interieurs aus alten Rathäusern sind etwa dargestellt. Da fällt der Blick aus einem vorderen mit Marmorfliesen belegten leeren und dunklen Zimmer in einen hellen Gang, wo ein paar kleine schwarzgekleidete Figürchen stehen. Oder er zeigt ein Mädchen am Spinnrocken, zeigt einen Herrn in hellblauem Rock, der über bunte Landkarten gebeugt ist. Da fällt das Licht von der Seite durch ein mit Gardinen verhängtes Fenster herein und spielt kosend auf alten Himmelbetten, auf alten Schränken, Krügen und Wandtellern. Oder in dem Bilde „der Krämerladen“ zeigt er ein dunkles Zimmer mit altväterischen Möbeln, in dem eine Alte bei der Arbeit sitzt. Durch das Fenster blickt man auf die hellere Strasse hinaus, wo vor der Auslage

Digitized by Google

ein paar Buben stehen, in die Betrachtung des Backwerks und der Früchte vertieft. Es ist nicht die Vergangenheit und nicht die Gegenwart. Es ist das moderne Leben durch die Brille des de Hooch gesehen. Aber die Bilder haben auch das Stille, Trauliche, Heimliche, das an den Werken des de Hooch erfreut. Claus Meyer, der sich im Beginn seiner Tätigkeit ähnliche Probleme stellte, bietet die deutsche Parallele.

Schliesslich fand auch noch das 18. Jahrhundert Bearbeitung. E. de la Fosse und Léon Dansaert versuchten Diplomaten, Meldereiter, Schlossfrauen, Amateurs mit der delikaten Feinheit Meissoniers zu malen.

Hiermit war ein wichtiges Stück Arbeit erledigt. Man hatte den Meistern des Reformationszeitalters und den Holländern des 17. Jahrhunderts allmählich alle ihre Geheimnisse abgesehen, hatte sich bemüht, Bilder von gleichem künstlerischen Werte zu schaffen, — teils indem man den Alten auch in der Stoffwahl folgte, teils indem man Scenen aus der Gegenwart möglichst stilgerecht in die altmeisterliche Skala stimmte. Wie pikante Delikatessen muten neben den geschmacklosen Erzeugnissen der Älteren die Werke an. Jetzt musste auf die Klein- und Feinmalerei eine kühne Breitmalerei folgen. Zugleich musste das Abhängigkeitsverhältnis von den Alten ein loseres werden. Man musste lernen, Scenen aus dem modernen Leben auch dann in künstlerischem Sinne zu bewältigen, wenn man dabei nicht direkt eine altmeisterliche Vorlage verwenden konnte. Und die Anregung, diesen Weg zu beschreiten, der aus dem Museum ein wenig mehr ins Leben, aus der Nach-

Digitized by Google

Henri Evenepoel. Der Spanier in Paris.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

ahmung zur Selbständigkeit führte, gab den Belgiern Courbet. Der hatte bekanntlich als erster die Rechte der Gegenwart geltend gemacht, hatte Steinklopfer, Jäger, Hafenarbeiter, Bauern, ein starkes, wettergebräuntes, proletarisches Geschlecht lebensgross in seinen mächtigen Bildern auf den Platz gestellt, den früher nur samtbekleidete historische Grössen einnehmen durften. Courbet stammte ja aber eigentlich von einem alten Vlaamen, von Jordaens. In seiner ganzen Freude am Derben, Saftigen, Kraftstrotzenden kam er dem belgischen Geschmack entgegen. So wurden einige Bilder von ihm — Landschaften, die spanische Tänzerin, das Porträt von Alfred Stevens — für das Brüsseler Museum schon zu einer Zeit erworben, als die Pariser Museumsdirektoren noch nicht für möglich hielten, dass der Meister von Ornans jemals seinen Einzug in die heiligen Säle des Louvre halten könne. Und für die Malergeneration von 1850 wurden diese Bilder dasselbe, was für die von 1800 die Werke Davids gewesen waren. Courbet zeugte in Belgien ein Geschlecht mächtiger Ouvriers, die in breitem, kühnem Strich, in schönem, tiefem Ton ihre grossen Bilder herunter fegten. 1852 wurden seine Steinklopfer in Brüssel ausgestellt, und bald darauf betrat Charles de Groux den Schauplatz, der das belgische Seitenstück Courbets ist.

Charles de Groux ist ein merkwürdiger Künstler, vielleicht der grösste, den Belgien hervorgebracht hat. 1825 geboren, hatte er sich anfangs, wie alle anderen jener Jahre, auf dem Gebiete der Historienmalerei be-

Digitized by Google

wegt. Doch schon diese geschichtlichen Bilder zeigen einen ernsten, kraftvollen Meister, dem jede Phrase und Pose, jeder verschönernde Idealismus fremd ist. Aus Menschen in Barett und Schaube, aus altem Kirchengerät und krausen, spitzgiebeligen, gotischen Häusern setzt er ein farbenprächtiges Stück Welt zusammen. Auf dem Bilde des Franciscus Junius, der die Reformation in Antwerpen predigt, bewegen sich dieselben eckig knorrigen Gestalten, wie sie Leys aus den Werken der alten Meister herübernahm, und die Dekorationen, die er für den Ratssaal von Ypern schuf, sind in ihrer herben Männlichkeit von den sentimental-süsslichen Werken des Guffens ebenso verschieden, wie etwa Rethels Bilder im Aachener Kaisersaal von denen der gleichzeitigen Düsseldorfer. Ritter ziehen durch alte germanische Wälder. Landsknechte, Pilger, Vagabunden und Trödler schieben sich durch enge, mittelalterliche Gassen dahin. Die Vergangenheit lebt in seinen Bildern, als hätte er den photographischen Apparat darauf richten können, und durch diesen Wirklichkeitssinn wurde er dazu geführt, zur unmittelbaren Betrachtung des Lebens überzugehen. Er verzichtete darauf, seine Modelle in historisches Kostüm zu stecken und wurde aus dem Geschichtsmaler ein Maler des Volkes. In vielen dieser Werke ordnet er sich der Gruppe der philanthropischen Tendenzmaler ein. Er weist mit dem Finger auf das Elend, trägt in den dicksten Farben auf, malt das Assommoir, noch bevor es zu Romanen bearbeitet ward. Namentlich das Bild des Trunkenboldes, der an das Totenbett seiner Frau tritt, ist von einer fürchterlichen,

Digitized by Google

herzbeklemmenden Stimmung. Aus der Schnapskneipe haben ihn die Kinder geholt, da die Mutter röchelte. Und nun steht er schlotternd, stierbetrunken, nach Fusel riechend, in dem kahlen, armseligen Zimmer, dessen einziger Schmuck ein vergilbter Bilderbogen mit der Kreuzigung Jesu ist. In dem schmutzigen, halbverfaulten Bett liegt die Tote, und auf ihrem Schosse sitzt das kleinste Kind, das, den Tod der Mutter nicht ahnend, noch mit ihr scherzen und kosen möchte. Das ist der Unterschied de Groux' von Courbet. Courbet, behäbig und jovial, sah auch im Leben das Gesunde, Kraftvolle, Behäbige, blickte in die Welt mit den Augen eines Mannes, der von einem Austernfrühstück kommt. De Groux, selbst arm, malte nur die Leiden der Armen. Es scheint keine Sonne in seiner Kunst. Alles ist trüb und düster. Aus halbverhungerten, verlotterten Menschengestalten, vergrämten, in langem Elend vertierten Wesen setzt seine Schönheitsgalerie sich zusammen. Obdachlose, halb erfroren, ziehen an der Strassenecke die Schnapsflasche aus der Tasche oder streichen scheu um sich zu wärmen, um das Kohlenbecken eines Krämers herum. Verkommene Strolche hocken in der rauchigen Kneipe beim Branntwein. Weiber flicken die zerrissenen Kleider ihres Mannes oder beten am Krankenbette ihres Kindes. Doch so sehr er in diesen Stoffen sich von Courbet trennt, so sehr ähnelt er ihm als Maler. Es spricht ein Künstler, dem die Erzählung der Anekdote nie Hauptzweck ist, sondern der auch alle Hilfsmittel der guten Malerei beherrscht. Alle seine Bilder sind von einem wunderbaren tiefen und schönen

Digitized by Google

Ton. Er hat Männer beim Masskrug, Köpfe alter Bäuerinnen gemalt, die den frühen Arbeiten Leibls gleichen. In dem Bilde „Le pélérinage de St. Guidon“ sieht man einen Wallfahrerzug durch eine alte Strasse daherziehen, und es ist wunderbar, auf welch vornehme Harmonie er die blauen Schürzen und rosa Kopftücher, die schwarzen Mäntel und weissen Hauben stimmt. Sein „Leichenbegängnis“ geht in einer trüben Schneelandschaft vor sich. Von dem Weiss der Landschaft heben die schwarzen Kleider der Leidtragenden sich ab, und in diese schwarzweisse Harmonie klingt das Blau eines Kittels, eines Halstuches als einziger Farbenhauch hinein. Trauernde Kinder, weinende Mütter und heulende Hunde drängen in dem Bild der „Abreise des Conscribierten“ sich zusammen. Doch künstlerisch betrachtet, ist es eine dumpfe Harmonie schwarzer und düster blauer Töne, dabei von einem Ernst der Liniensprache, dass man an die monumentale Wucht Daumiers denkt. De Groux ist in der modernen Malerei ein Zentrum. Gewöhnlich dunkel und düster wie Cottet hat er in andern Bildern ein rosa, ein weiss, ein hellblau, wie es in der französischen Malerei erst kam, als Legros und Bazille die Bekanntschaft des Velasquez gemacht hatten. Zugleich geht durch seine Bilder etwas seltsam Heroisches, Plastisches, das gewiss nicht ohne Einfluss auf die späteren Werke Meuniers blieb. Namentlich sein „Tischgebet“ anticipiert vieles, was die moderne Malerei anstrebt. Es stellt nur Knechte und Mägde dar, die sich zum Abendessen um die Familie versammelt haben. Ein eiserner Kessel hängt über dem

Digitized by Google

Emile Wauters. Der Wahnsinn des Hugo van der Goes.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

Tisch. Der Vater hat sich erhoben, um das Gebet zu sprechen. Eine einfache Genrescene und doch zugleich lapidar. Denn die Röcke der Mägde werfen monumentale Falten. Feierlich frontal sind die Gestalten gegeben. Es fehlt nur die Triptychonform, sonst würde man an die Werke denken, in denen Kalckreuth Scenen aus der Gegenwart in sacral-biblischem Sinn zu gestalten suchte.

Und um de Groux scharen sich zahlreiche andere, die nicht minder meisterhaft ihr Metier beherrschen: echte Vlaamen, grob, derb und vierschrötig, nur aus der Wirklichkeit, dem fetten vlämischen Boden die Kraft und die Schönheit ihrer Werke saugend. Josse Impens malt wie Ribot Scenen aus vlämischen Cabarets. Knorrige alte Männer und dicke Weiber sitzen in der Kneipe zusammen. Alles ist dunkel. Nur auf einzelne Köpfe und ein paar weisse Hauben fällt ein grelles, scharfes Licht. J. Stobbaerts führt mit Vorliebe in Viehställe. Dicke, weiss- und schwarzgefleckte Kühe mit vollen Eutern stehen kauend am Troge. Dralle fette Schweine wälzen sich auf grünlichem Stroh. Ästhetisch sind seine Bilder nicht, aber sehr robust, mit kühnen breiten Strichen heruntergemalt. Eduard Agneesens ist ein guter Porträtist. Malt er Männer, so leuchten wie bei Courbet nur erstaunlich modellierte Köpfe aus dem Dunkel auf. Und auch in seinen Damenbildnissen vermeidet er jedes kleinliche bric à brac, stimmt wie Courbet alles auf ernste weiss-schwarze Harmonien ab. Ein riesiges Bild „L'assassiné" hat zum Autor L. Philippet. Ein Toter liegt auf der Strasse. Frauen drängen sich zusammen. Ein Polizist erscheint. Das Bild wurde

Digitized by Google

in Italien gleichzeitig mit dem ähnlichen Werke des Carolus Duran gemalt und hat wie dieses jenen schönen Ton, den man an den Werken Riberas bewundert. Man findet ihn weiter auch in den Strassenpartien von F. Stroobant. Schlingpflanzen winden sich da an perlgrauem Gemäuer empor. Ein schwarzweissblaues Figürchen ist apart in die braungraue Harmonie gesetzt. A. Hennebicq malte feine Kircheninterieurs aus Venedig, auch lebensgrosse Arbeiterbilder aus der römischen Campagna in jenem schönen Ton, den Kroyers erste dunkel gestimmte Werke zeigen. Charles Mertens stimmte Atelierwinkel mit altmeisterlichen Bildern, alten schwarzen Lederstühlen und tiefgrünen Blattpflanzen auf ein toniges Graubraun. Kurz, Schmutz und Behäbigkeit, das Bauern- und Strassenleben, das Land und das Meer, alles, was Farbe, Kraft und saftiges Leben hat, ist von diesen Schülern Courbets mit robuster Urwüchsigkeit wiedergegeben.

Louis Dubois ist vielleicht der kraftstrotzendste von allen, ein mächtiger, handfester Arbeiter, der ohne viel zu grübeln, die Dinge in ihrer ganzen Gesundheit, ihrer ganzen tieftonigen Schönheit auf die Leinwand bringt. Malt er Weiber, so ähneln sie dicken Ammen. Volle, feiste Busen wie bei Jordaens quellen über dem Korsett heraus. Malt er Bildnisse, so fehlt jede „Schönheit", jedes kleinliche Beiwerk. Ein schwarzer Rock verschwimmt mit dem Dunkel des Hintergrundes. In dunklem schönem Ton sind auch die breit gemalten Köpfe gehalten. Nur auf den Stirnknochen, die Nase, die Hand fällt ein weiches, goldiges Licht. Ausserdem

Digitized by Google

Emile Wauters. Porträt.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

liebt er besonders das Fell der Rehe und Hasen, den schillernden Glanz der Fische, das Leuchten saftiger Früchte. In seinem grossen Bilde „Chevreuil mort“ von 1863 liegt wie bei Courbet ein braunes Reh in einer fetten dunkelgrünen Landschaft. In seinem Storchbild ist es wunderbar, wie die sieben grossen, schwarzweissroten Wesen von dem Grau des Weihers, dem Grün des Schilfes, dem Grauweiss des Himmels sich absetzen. In seinen Stillleben stimmt er wie Vollon Fische und kupferne Kessel, Blumenkohl und Äpfel, blauweisse Gefässe und Tischtücher auf saftig tonige Harmonien. Es ist kein Zufall, dass jetzt, wo man wieder malerisch sehen gelernt, das Stillleben zu dieser Bedeutung kam, und unter denen, die wirklich die Wollust der Malerei empfanden, steht Louis Dubois in erster Reihe. Velasquez würde sich an diesen schönen Akkorden freuen.

Viel Ähnlichkeit mit ihm hat der Tiermaler Joseph Stevens. Auch ihm bedeutet das Tier eine schöne, tonige Masse. Er malt etwa einen braunschwarzweiss gefleckten Hund, der von einem karmoisinrot gerahmten Spiegel sich abhebt, und baut daneben ein paar graue dänische Handschuhe und einen perlgrauen Filzhut zu einem tonigen Stillleben auf. Oder er zeigt Pferde, die von muskulösen Schmieden beschlagen werden. Das Blau der Schürze und das Weiss der Hemdärmel eint sich mit dem Braun des Pferdekörpers zu einem wunderbar sonoren Akkord. Und diese Freude am schönen Ton bleibt auch dann noch massgebend, wenn sich, was bei Stevens nicht selten ist, der Agitator mit dem Maler verbindet. Denn Stevens liebt es, in seine Werke etwas

Digitized by Google

Düsteres, Pessimistisches, gewisse sozialistische Gedanken zu legen. Die Armeleutmalerei des De Groux findet auf dem Gebiete der Tiermalerei ihr Gegenstück. Das Bild „Après le travail“ zeigt einen lebensgrossen Zughund, der nach getaner Arbeit, ausgespannt, schnaufend, mit heraushängender Zunge dasteht. Über das Bild „Hundemarkt in Paris“ ist trotz der schöntonigen Harmonie eine beklemmende Vorstadtstimmung gebreitet. Von einer dunklen Mauer setzen die weissgrauschwarzen Tiere sich ab. Eine Frau laust einen kleinen Köter, ein verlotterter Bube mit grossem, blauem Regenschirm steht daneben. Noch düsterer wirkt das Bild „Bruxelles au matin“. Es ist graue Dämmerung. Die Stadt schläft noch. Wach sind ausser einer Lumpensammlerin und einer Strassenkehrerin nur ein paar hungrige Hunde, die sich wütend um die liegengebliebenen Knochen raufen.

Alfred Stevens, sein Bruder, der ebenfalls mit Bettlerinnen und Vagabunden begann, ging dann von dieser Proletariermalerei zur Schilderung der vornehmen Kreise über und eroberte damit der belgischen Kunst ein neues Stück Leben. Denn vorher waren aus dem High life nur Scenen geschildert worden, die in die Farbenanschauung des Mieris passten und obendrein Stoff zu kleinen Novellen boten. A. Serrure malte Damen in gelber und blauer Seide, wie sie am Piano sitzen oder die Harfe spielen. Charles Baugniet liebte es, Stadt und Land in einen genrehaften Gegensatz zu bringen. Eine schöne junge Dame in modernster Grossstadttoilette muss etwa ihre Schwester, eine verwitwete junge Bäuerin,

Digitized by Google

besuchen, und die Kinder betrachten die fremde Tante ängstlich neugierig wie ein Fabelwesen aus einer fremden Welt. G. de Jonghe, der in den 50er Jahren in Italien herbe, tonige Bilder aus dem Volksleben — Mönche, Wallfahrer u. dergl. — malte, ging später zu Schilderungen aus dem vornehmen Leben von starkem Familienblattbeigeschmack über. Eine schöne junge Wöchnerin empfängt etwa den Besuch ihrer Freundinnen, und das niedliche Baby wird wie ein Wunderkind von der Amme herumgezeigt. Oder ein Backfisch muss den Ehering einer früheren Pensionatsfreundin anstaunen. Oder die „erste Wolke" zieht sich über einem jungen Ehehimmel zusammen. Ohne genrehafte Pointe kommt er noch nicht aus, und unter diesen literarischen Bestrebungen hatte die Güte seiner Malerei zu leiden.

Alfred Stevens war berufen der erste Schilderer der modernen Frau zu werden. Es ging ihm ähnlich wie Watteau. Er war von Brüssel nach Paris gekommen, und dort bestrickte ihn die grossstädtisch mondäne Eleganz. Keiner novellistischen Anekdoten bedurfte es mehr. Die Frau selber war für ihn ein Kunstwerk, ein nie auszuschöpfender Born von Schönheit. So fand das Froufrou der modernen Damentoilette, die Grazie der weiblichen Bewegung in ihm den ersten feinsinnigen Interpreten. Im Hauskleid, im Besuchs- und Promenadenanzug, am Meeresstrand, im Theater, beim Kostümfest hat er die Pariserin gemalt. Eine Welt exquisiter Dinge — schillernde Stoffe, japanische Lackarbeiten, Broncen und Sèvresvasen — ist rings um die Figürchen gebreitet. Und es lässt sich nicht leugnen, Stevens ist ein vor-

Digitized by Google

nehmer Maler. Gewiss hat auch er oft unfeinen, genrehaften Bedürfnissen Rechnung getragen. Bilder aus seiner späteren Zeit wie „la veuve et ses enfants“ wirken lediglich kitschig. Er appelliert an das Mitleid. Die Kostüme sind ordinär. Man bedauert, dass Stevens so oft gezwungen war, ausschliesslich auf den Verkauf zu sehen. Doch seine Bilder aus den 60er Jahren waren überaus fein. So altmodisch heute diese Toiletten wirken, so ultramodern und chick waren sie damals. Es ist bekannt, dass in jenen Jahren — unter der Ägide der Kaiserin Eugenie — die altspanische Mode ihre Auferstehung feierte. Es kam die weite Krinoline, wie sie zur Zeit des Velasquez die spanischen Königinnen trugen. Gleichzeitig gelangten — nach dem Sturz des japanischen Feudalstaates — die ersten Erzeugnisse japanischen Kunstgewerbes in Massen nach Europa. Und diese Begeisterung für Velasquez im Verein mit der Freude am Japonismus gab Stevens seinen vornehmen, exquisiten Stil. Je einfacher seine Werke sind, desto besser. Das Bild „Herbstblumen“ zeigt eine Dame in grauer Seide und schwarzseidener Jacke, wie sie mit einem gelbgebundenen Buch in der Hand an einem Tische lehnt, auf dem eine grünliche japanische Vase mit weissem Blütenzweig steht. Schwarz ist der Hintergrund, graublau die Tischdecke, und alle diese Töne ergeben eine sehr feine kühlsilberige Harmonie. Oder ein Mädchen in Weiss — mit schwarzer Schärpe und schwarzem Bande im Haar — steht wie eine Infantin des Velasquez vor einer grauen Wand. Eine Dame ordnet einen Blumenstrauss. Ihr Haar, ihre Hand-

Digitized by Google

Franz Courtens. Nach der Frühmesse.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

schuhe und die Farben der Blumen sind auf eine aparte Tonleiter gestimmt. Oder eine Dame in Mattgelb steht in einem Zimmer, dessen Wand altmeisterliche Bilder schmücken, neben einem grünen Stuhl, auf dem ein schwarzer Mantel und ein Kornblumenstrauss liegt. Eine Dame in Crême hebt von einer perlgrauen Wand sich ab. Eine braungraue Katze mit blauem Band schmiegt sich an sie. Eine Dame in Rosa, die Seidenrobe mit brüsseler Spitzen garniert, lehnt an einer japanischen Kommode, auf der eine dunkelblaue japanische Vase mit gelben Kornähren steht. Kurz, es sind Werke, von denen in Worten eine Vorstellung zu geben unmöglich ist, da ihr Wert lediglich in künstlerischen Feinheiten liegt. Und über diesen feinen, an japanischen Holzschnitten gebildeten Geschmack verfügt er auch dann, wenn er zur Abwechselung auf andere Stoffgebiete übergreift. Seine „Salome" hat gewiss nichts Dämonisches. Es ist lediglich eine Mondäne mit einer Kupferschüssel und einem japanischen Dolch, gleichwohl bestrickt das Bild durch die Noblesse seiner Tonwerte. In dem Bild, das die Werkstatt des Malers de Knyff zeigt, arbeitet er ausschliesslich mit schwarzweissgrünen Tönen. Durch die geöffnete Tür blickt man in den Garten hinaus. Alles ist auf die perlgraue Skala gestimmt, die Velasquez liebte. In demselben Sinne malt er feine tonige Landschaften. Keinen Himmel gibt es. Nur auf graugrüne, steil aufsteigende Berge blickt man, von denen weisse Häuser und perlgraue Seeen in apartem Tone sich absetzen. In der Analyse aller dieser Dinge haben es ja die Neueren weiter

Digitized by Google

gebracht. Wie Stevens in seinen Landschaften nur den „schönen Ton", nicht die Naturwahrheit, das Luftige des Impressionismus hat, behalten seine Damenbilder etwas Lehmiges, Schweres. Es fehlt das Licht, das die Formen modelliert, den Gesichtern und Kleidern den Accent, das nervöse prickelnde Leben gibt. Aber als ein Gourmet altmeisterlichen Malenkönnens wird er immer fortleben. Keiner vor ihm hat mit so wollüstigem Schauder in schönfarbigen Stoffen gewühlt. Keiner vor ihm hat die Buntheit des Lebens zu so vornehmen Harmonieen gebändigt. Mit Whistler, der gleichzeitig in Paris seine Tätigkeit begann, verbindet ihn eine enge Verwandschaft, und zu den älteren Damenmalern Belgiens, Willems und de Jonghe, verhält er sich ähnlich wie der vornehm tonige Terborg zu dem glatten, schillernden Mieris.

Hiermit war der Kursus des altmeisterlichen Kolorismus absolviert. Alle maltechnischen Instrumente beherrschte man, konnte alle Melodieen der Vergangenheit spielen. Die Primitiven, die alten Holländer, auch Ribera und Velasquez hatten ihre feinsten Geheimnisse enthüllt. So kam auch in Belgien jetzt das Problem in Fluss, das vorher in Frankreich die Geister beschäftigte. Es ward darauf hingewiesen, so schön der Ton in den Tierbildern des Louis Dubois sei, entspreche er doch nicht den hellen, klingenden Werten der Natur; so elegant die Damen des Alfred Stevens wären, seien sie doch noch durch ein gelbbraunes Glas gesehen, das die alten Meister zwischen ihn und seine Modelle hielten. Auf dieses historische Farbenempfinden müsse das selb-

Digitized by Google

ständige Natursehen folgen. Aus dem Museum müsse man in die Natur hinaus, müsse versuchen, sie in ihrer ganzen Frische, im ganzen Reiz ihres Luftlebens wiederzugeben. Kurz, es vollzog sich in Brüssel die nämliche Wandlung wie in Paris, als auf die Dunkelmalerei Courbets, Ribots und Bonnats die Hellmalerei Manets folgte. Und wie in Frankreich waren es auch in Belgien die Landschafter, die den Übergang zum Jmpressionismus vermittelten.

Die Entwickelung dieser Landschaftsmalerei, in der bis heute die belgische Kunst ihre meiste Kraft zeigt, datiert seit 1830. Damals war zunächst Ruysdael entdeckt worden. Unter dem Einfluss seiner Werke produzierte man eine Menge von Wasserfällen und düsteren Gebirgscenerieen, in denen sich ein wenig das melancholische und zugleich pathetische Wesen des Romantismus äussert. Namentlich van Assche, Marneffe, F. Roffiaen und Verstappen waren unerschöpflich in solchen Bildern, für die sie in Norwegen und der Schweiz die Motive zusammensuchten. Eine eigentlich „belgische“ Note ist in den Werken nur insofern zu bemerken, als selbst da, wo es um Ansichten des Monte Rosa oder andere Veduten aus den Hochalpen sich handelt, mit Vorliebe solche Partieen gemalt wurden, wo die Natur nicht kahl, sondern fett ist: also schlammige schilfbewachsene Gebirgsseeen und saftig üppige Wiesen. Die folgenden — Lauters und Jacob Jacobs — kehrten dann in der Heimat ein, setzten den Gebirgsscenerieen ihrer Vorgänger die schlichte Einfachheit des platten belgischen Landes gegenüber, ohne jedoch zunächst über die trocken

Digitized by Google

prosaische Vedutenmalerei hinauszukommen. Dann zu Beginn der 50er Jahre traten Kindermans und Fourmois auf, die in diese Nüchternheit mehr Stimmung und Feinheit brachten. Kindermans, der anfangs in Italien arbeitete, stellt in seinen ersten Bildern Tempelruinen und andere antike Fragmente zu feierlichen Kompositionen zusammen. Es ist ein weich gewordener Klassizismus à la Schirmer. Doch später wurde er offenbar von Théodore Rousseau berührt und malte nun schöne Bäume, weite grüne Wiesen, Windmühlen und kleine Bauernhütten von sehr zartem Reiz, freilich oft recht trockener Farbe. Théodore Fourmois ist kraftvoller, in der Farbe kultivierter. Ruhige Flussufer mit Schilf und alten Eichen, die ihre Äste gen Himmel recken; Mühlen am Weiher, von alten Buchen überschattet, kehren besonders oft in seinen Bildern wieder. Ein Jäger, eine Bäuerin, ein kleines Mädchen sind als aparte blaue oder rote Farbenflecke in die braungrüne Harmonie gesetzt. W. Roelofs in seiner Vorliebe für liebliche Stimmungen klingt mehr an Daubigny an. Heuschober sind errichtet. Windmühlen klappern. Kleine, träg laufende Flüsse schlängeln sich durch sumpfige Ebenen. E. Huberti und J. Quinaux sind weitere Angehörige dieser Landschaftsgruppe, die das belgische Seitenstück zu der Plejade von Barbizon ist.

Mehr den englischen Prärafaëliten gleicht F. Lamorinière. Zur selben Zeit, als Leys in seinen Figurenbildern auf die Meister des 15. Jahrhunderts zurückgriff, malte Lamorinière seine sauber ausgefeilten, spitzpinseligen Landschaften, die auch den Eindruck machen, als hätte

Digitized by Google

Théo van Rysselberghe. Porträt.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

Digitized by Google

ein Primitiver sie gezeichnet. Man hat ihn später in der Zeit des Impressionismus wegen dieser zeichnerischen Pedanterie getadelt, hat ihn glatt und porzellanern genannt. Aber es ist doch schön, mit welch religiöser Ehrfurcht Lamorinière der Natur gegenübertritt, mit welcher Hingebung er sich in das Kleinste vertieft und trotz aller Freude am Detail die bunte Vielfarbigkeit der Dinge auf vornehm einheitliche Töne stimmt. Jedes Gräschen der Wiese, jedes Birkenblättchen, jede Faserung des Holzes, jede Farbennuance der Baumstämme ist mit unübertrefflicher Genauigkeit gemalt. Doch mag er kleine Waldwege schildern, die durch graugrüne Wiesen sich winden, Heidelandschaften, die in rotbrauner Eintönigkeit sich hinziehen, Weiher, an denen weissbraungefleckte Kühe lagern, Birkenwaldungen, durch deren zartes Geäst der Himmel blinkt — stets sind die bunten Blümchen der Wiesen, die weissen Stämme und hellgrauen Blättchen der Birken mit dem Perlgrau des Äthers auf eine feinsilberige Harmonie gebracht. Er ist ein sympathischer, ernster Meister, der unbeirrt von „Strömungen“ seinen Weg ging und in seinem pietätvollen Naturstudium viel mit unserm Haider gemein hat.

Dann folgten diejenigen, die parallel mit Alfred Stevens ihre Landschaften auf einen aparten, fast ein wenig manierierten Amateurton stimmten. Edmond de Schampheleer, der in den 50er Jahren lange in München lebte und deshalb auch in Deutschland sich eines guten Namens erfreut, malte graugrüne Dünen, auf denen Rinder lagern und über denen ein trüber, von grauem Regengewölk durchzogener Himmel sich wölbt.

Digitized by Google

F. Binjé stimmte in seinen Ardennenlandschaften dunkle Berggipfel und dunkle Wolken, durch die schwere, gelbliche Lichter zucken, auf einen braunen altmeisterlichen Ton zusammen. Alfred de Knyff malte weite Ebenen mit düsterem Himmel, einsamen Bäumen und lagerndem Vieh und wusste allen seinen Bildern eine kräftig herbe feintonige Haltung zu geben. Gleichzeitig waren die Marinemaler Clays, Bouvier, Artan und J. Goethals tätig. Und man kann nicht leugnen, einen gebildeten Amateurgeschmack zeigen auch ihre Werke. Meer und Himmel sind von jener feinen gelbbraunen Patina überzogen, die den Werken der alten Meister ihre vornehme Galerieschönheit gibt. Dafür fehlt freilich alles Bewegliche, Luftige. Die Sonnenstrahlen spielen nicht in silbernem Glanz auf den Fluten. Die Wogen sind nicht durchsichtig, spritzen und schäumen nicht. Mögen Nordseestimmungen oder venezianische Kanalpartien gemalt sein — der Himmel lastet schwarz über einer trüben, fetten, öligen Flüssigkeit. Die Freude am schönen Ton hat wie in Ribots Marinen dazu geführt, dass man das Gegenteil des frischen Natureindrucks malte.

Und so erfolgte denn jetzt dieselbe Gegenbewegung wie in Frankreich. Man machte von der Holländerei, dem dunkeln Galerieton, sich frei, suchte den hellen, grauen Tageston, das Vibrieren und Flimmern der Atmosphäre, die zarten Reize des Lichtlebens wiederzugeben. Hippolyte Boulenger besonders ist als derjenige zu feiern, der den Anstoss zu dieser Bewegung gab. Ein armer Stubenmaler, hatte er jahrelang in einer Bodenkammer

Digitized by Google

Emile Claus. Kühe passieren einen Fluss.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

gehaust, wo er nichts als den unendlichen, immer beweglichen Himmel sah, hatte sich gefreut am Spiel der Sonnenstrahlen, die auf der weissen Diele, den schmucklosen Wänden hüpften. Das malen zu lernen, ward sein Ziel. Und nicht der Unterricht auf der Akademie verhalf ihm dazu. Der Natur selber fragte er ihre Geheimnisse ab. Er vergrub sich im Wald von Tervueren, beobachtete zu jeder Stunde des Tages die Sonnenstrahlen, die durch das Geäst der Buchen rieselten, in zitternden Flecken auf saftig grünen Wiesen, auf grauem Sandboden spielten, malte die Wanderwolken, die in majestätischer Ruhe das Firmament durchziehen, den Wind, der in den Kronen alter Bäume ächzt. Meist ist es Herbst. Gelbe Blätter decken den Boden, und schnatternde Gänse kommen über einen Waldweg daher. Oder Enten baden in einem stillen Weiher, in dem grüne Bäume und graue Wölkchen sich spiegeln. Oder Sumpfvögel flattern über eine weite, eintönige Ebene. Oder eine Bäuerin macht am Wiesenrain Rast, während am Himmel drohende Gewitterwolken sich zusammenballen. Und Boulenger rastete nicht, bis er das, was er fühlte, ohne Defizit sagen konnte. Anfangs waren seine Bilder ein wenig öldruckmässig, zuweilen auch saucig und trüb. Später gelang es ihm immer mehr, die duftige Frische des Natureindrucks zu haschen. Das Licht spielt auf dem Boden, die Luft vibriert, die Blätter säuseln im Winde. Während man sonst bei den Belgiern gewöhnlich nur gut gemalte Bilder sieht, weiss Boulenger wirklich Stimmung zu vermitteln: Bald die melancholische des Herbstes, wenn die Natur sich zur

Digitized by Google

Ruhe rüstet; bald die so sonnig heitere des Frühlings, wenn die Vögel singen und die Saaten grünen. Sein Tod — er starb schon 1874 im Alter von 37 Jahren — war der grösste Schlag für die belgische Malerei. Doch so kurz sein Leben war, hinterliess er doch unvergessliche Spuren. Der Wald von Tervueren, den er entdeckt hatte, wurde seitdem für die belgischen Landschafter dasselbe, was für die französischen der von Fontainebleau war.

Théodore Baron war unter diesen Jüngeren wohl der kräftigste. Ist die Natur bei Boulenger gewöhnlich anmutig lieblich, so ist sie bei Baron mürrisch und ernst. Die Regenwetterstimmung trüber Novembertage, die Melancholie der Heide, über der dicke Nebelmassen lasten, den Schmutz jener Wintertage, wenn der Schnee schmilzt und Jäger oder Holzfäller schwer über den feuchten Moorboden der Äcker schreiten, hat er mit grosser Meisterschaft wiedergegeben. Jacques Rosseels, der als Lehrer grossen Einfluss übte, ist freundlicher, milder. Bauernhäuser, die in feinem Perlgrau von einer graugrünen Wiese sich absetzen, schmucke Bäuerinnen, die auf dem Schubkarren saftiges Gemüse daherfahren, Heuschober, Kühe, Schafe und wogende Kornfelder geben seinen Bildern eine traulichere, weniger melancholische Stimmung. Joseph Heymans, vielseitiger, hat sumpfige Dünen und weite Äcker, graue, mit spärlichem Grün bewachsene Ebenen, doch auch Holzungen und Weiher gemalt und in diese Landschaften auch die Menschen gesetzt, die hier ihr Tagewerk tun: den Bauer, wie er Getreide mäht, den Taglöhner, wie er

Digitized by Google

Alfred Verhaeren. Inneres einer Kapelle.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

in früher Morgenstunde zur Arbeit geht, den Holzhacker, der mit der Axt durch die Wälder schreitet. Coosemans und Asselbergs, die die graue, feuchtigkeitgeschwängerte Luft, die über sumpfigem Moorboden und moosigen Waldlichtungen lagert, mit grosser Meisterschaft malten, seien auch noch genannt. Ihnen dankt der Wald von Tervueren seinen kunstgeschichtlichen Ruf.

Und neben den Landschaftern arbeiteten hier die Tiermaler. Es begann eine Blütezeit auch für die Tiermalerei, die bis 1860 gleichfalls auf sehr niedrigem Niveau gestanden hatte. Der alte Verboeckhoven, der die Reihe der belgischen Tiermaler eröffnet, wurde schon früher erwähnt. Nachdem er anfangs Klassizist gewesen, nur Stiere der Campagna für kunstfähig gehalten und neben ihnen antike Säulenfragmente angehäuft hatte, entrichtete er später der Romantik seinen Zoll. In seinem grossen Bilde „Troupeau de moutons surpris par un orage" muss das Gewitter gerade in dem Moment sich entladen, wo die Herde an einer Kapelle vorbeikommt. Hirt, Hund und Herde müssen gleichmässig die drohende Stimmung der Natur empfinden. Seine beiden Schüler waren Charles Tschaggeny und Louis Robbe. Tschaggeny malte hauptsächlich Pferde: Postwagen, die über eine staubige Landstrasse holpern, Lastwagen, die tief in den feuchten Moorboden der Äcker einsinken. Robbe ist kräftiger, auch in der Farbe besser. Manchmal ist es komisch, wie er seine Bilder zu zoologischen Kompendien macht, Kühe, Esel, Widder, Lämmer, schwarze Böcke und weisse Ziegen so feier-

Digitized by Google

lich still nebeneinander stellt, als hätten sie das Bewusstsein, einem Photographen zu sitzen. Aber wenn er à la Snyders Hunde und Büffel kämpfen lässt, wenn er in einem andern lebensgrossen Bilde weidende Rinder darstellt, den Knecht zu Pferd daneben, erreicht er doch eine mächtige, fast monumentale Wirkung. Der breite kühne Strich, mit dem er die fetten Fleischmassen gibt, lässt an die maîtres-peintres des 17. Jahrhunderts denken. Auch Charles Verlat, der Historienmaler, wirkt frischer, wenn er etwa einen Hofhund malt, der Hennen vor einem Adler verteidigt, als den Gottfried von Bouillon, der die Mauern von Jerusalem stürmt. Dass es in seinen Tierbildern sich immer um Kämpfe, um das Zusammenplatzen von Gegensätzen handelt, ist eine Einseitigkeit, die ihm von der Historienmalerei geblieben. Edmond de Pratere lässt sich durch dieses Streben, es den Historienmalern gleich zu tun, oft zu allzu anspruchsvollem Format verleiten. Mögen Kühe und Esel dargestellt sein, die auf der Wiese lagern, oder Knechte, die mit ihren Ackergäulen zur Arbeit ziehen, — die Bilder sind fast immer überlebensgross und büssen durch diese Steigerung des Massstabes viel von der intimen Wirkung ein, die sie in Anbetracht ihrer guten Malerei haben könnten. E. van den Bosch wieder projiziert auf das Tierbild die Novellistik der Genremalerei. Das Grau eines Katzenfells wird mit dem Weiss von Büchern und Kerzen, mit dem Schwarz eines Schreibtisches und eines Tintenfasses zusammengestimmt. Doch das ist noch nicht ausreichend. Die Katze muss auf den Schreibtisch gesprungen sein und

Digitized by Google

Alfred Verhaeren. Das Kruzifix.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

eine unheilvolle Verheerung inmitten der Manuskripte eines Gelehrten anrichten. Folgen dann die Vertreter des Amateurgeschmacks, denen die Tiere nur aparte tonige Massen bedeuten. L. van Knyck malt Pferdeställe und lässt die grauen, weissen und braunen Pferdekörper fein von der braungrauen Wand sich absetzen. Edmond van der Meulen stimmt wie Joseph Stevens das Braun eines fetten Mopses mit dem Grün eines Sessels auf eine pikante Harmonie zusammen. Und während es sich bei diesen Meistern noch immer mehr um Tierporträts als um Tierbilder handelt, verbinden in den Werken der Folgenden Tiere und Landschaften sich zu einem schönen, einheitlichen Akkord. Alle Pathetik und Novellistik, wie sie in der Zeit der Historien- und Genremalerei beliebt war, fehlt. Man malt nur noch Tiere, weil sie in ihren braungrauen Farbenwerten so gut dem Grün der Landschaft sich einfügen, in ihrer philosophisch behäbigen Ruhe so gut den Frieden der Natur verkörpern. Alfred Verwee namentlich hat für die belgische Malerei eine ähnliche Bedeutung wie für die französische Troyon. Er ist der Spezialist der fetten vlämischen Dünen, auf denen gesunde, kräftige Tiere grasen und über denen ein grauer, von regenschweren Wolken durchzogener Himmel lastet. Das Leichte und Vibrierende des Äthers fehlt seinen Bildern gewöhnlich, aber sie strömen doch einen kräftigen Erdgeruch aus. „Au beau pays de Flandre“ lautet der Titel seines besten Werkes, und diesen Charakter des vlämischen Landes hat er in allen seinen Bildern gepackt. Mag er mächtige Lastgäule malen, die einen

Digitized by Google

schweren Getreidewagen über fruchtbares Ackerland ziehen; fette Kühe, die dumpfbrütend auf sumpfigem Moorboden lagern, oder gewaltige Ochsen, die unter dem Joch plump die Scholle treten — die schwerfälligen, mit Nahrung angeschwemmten Tiere wirken stets wie Symbole der üppig fetten, zum Bersten gesunden Natur. Marie Collaert verhält sich zu Verwee wie Rosa Bonheur zu Troyon. Sie hat die robuste Kraft des Meisters nicht, gibt ihren Bildern aber doch eine anheimelnde idyllische Stimmung. A. de Cock, Jules Montigny, J. H. L. de Haas und Léon Massaux mögen als weitere Vertreter dieser Tiermalerei genannt sein, in der sich so schön die vlämische Freude am Schweren, Kraftvollen, behäbig Animalischen ausspricht.

Und nun, nachdem die Landschafter und Tiermaler auf die Beobachtung des Luftlebens hingewiesen hatten, vollzog sich auch in der Figurenmalerei der Sieg der impressionistischen Anschauungen. Was für die Generation von 1850 Courbet gewesen war, wurde für die von 1870 Manet. Bilder von ihm sind in die Brüsseler Sammlungen zwar nicht gelangt. Doch mehrere Belgier arbeiteten in Paris. Und als derjenige, der seinen Landsleuten zuerst die Bekanntschaft Manets vermittelte, ist wohl Félicien Rops zu nennen. Man vergisst zu oft, das dieser grosse Radierer auch ein Maler war, der die Kunstmittel des Impressionismus in ganz meisterhafter Weise beherrschte.

Manet hatte bekanntlich in den 60er Jahren, bevor er zum eigentlichen Zerlegen der Farben gelangte,

Digitized by Google

Bilder wie das Porträt der Eva Gonzalès und das Déjeuner dans l'atelier gemalt, in denen er Rosa und Weiss, feines Zitronengelb und zartes Hellblau, kurz lauter bleiche lichte Nuancen auf eine so aparte kühle Tonleiter stimmte. Und in der gleichen Skala bewegt sich Rops. Man sieht da im Brüsseler Museum ein Aquarell „Attrapade" — eine Scene aus einem Pariser Café. Eine Kokotte in weissem, schwarzbordiertem Kleid, ein schwarzes Samtband um den Hals, die Taille in einen rosa Gürtel gepresst, in der Hand einen rosa Fächer, schreitet eine Treppe herunter, und eine andere in hellblau, einen blauen Fächer in der Hand, ein blaues Band im Haar, streckt wütend den Arm nach ihr aus. Von der Balustrade blicken weissbeschürzte Kellner, Herren in Frack, Kokotten in Violett, Blau und Grün hernieder. Alles ist mit dem carmoisinroten Treppenbelag auf jene kühlsilberige Harmonie gestimmt, die man aus Manets frühen Werken kennt. Dasselbe gilt von dem Blatt „Parisina", das er 1867 den Goncourts widmete, und von seinen feinen schwarzgraugrün gestimmten Strandbildern. Es ist ganz seltsam, dass diese Bilder des Radierers von keinem seiner Biographen erwähnt werden.

Doch Rops war nicht der einzige, der auf Manet hinwies. Ein weiterer, der in direktem Zusammenhang mit dem grossen Franzosen steht, ist H. Evenepoel, der geistvolle, frühverstorbene Meister, der in weiteren Kreisen erst nach seinem Tode — durch die Pariser Weltausstellung 1900 bekannt wurde. Dort in Paris sah man das grosse Bild des Spaniers vor dem Moulin

Digitized by Google

rouge, das so seltsam an die Werke aus Manets spanischer Epoche anklang. Und im Brüsseler Museum hängt von ihm ein „enfant jouant", das gleichfalls die Unterschrift Manet tragen könnte. Ein Baby in weisshellblauem Kleid und schwarzen Strümpfen hat zitrongelbe und weisse Spielsachen um sich ausgebreitet, und alle diese kühlen Tonwerte sind mit der blaugrauen Wand auf einen sehr feinen matten Akkord gestimmt. Nicht minder augenfällig ist der Zusammenhang mit Manet bei James Endor. Le Lampiste heisst sein Bild. Ein schwarzgekleideter Junge, der die Strassenlaterne in Ordnung bringt, hebt von einer perlgrauen Wand sich ab. Es ist eine Variante von Manets Fifre.

Und unter dem Einfluss dieser Meister kam nun Gärung in das belgische Schaffen. Die Kämpfe des Impressionismus begannen. Sezessionen bildeten sich. Im Brüsseler Museum hängt ein gutes Porträtgruppenbild von Ed. Lambrichs, das in seinem feinen weissgrauschwarzen Ton sehr an dasjenige anklingt, in dem Fantin-Latour den Maître-impressioniste im Kreise seiner Freunde darstellte. Und es ist für Belgien auch ein gleich wichtiges Dokument. Denn es zeigt die belgischen Indépendants, die Gründer der Société libre des Beaux Arts, des neuen fortschrittlichen Künstlerverbandes, dem im Laufe der Jahre fast alle talentvollen jungen Belgier beitraten. 1870 veranstaltete man die erste Ausstellung. 1871 begann die Zeitschrift Art libre zu erscheinen, in der die jungen Leute selbst mit der Feder ihre Ideen entwickelten: sie wollten ihren eigenen Eindrücken folgen, die Dinge malen, wie sie

Digitized by Google

Charles Hermans. Im Morgengrauen.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

sie sähen. Manet und Monet hätten den Weg gewiesen, auf dem auch die belgische Malerei folgen müsse, wenn sie eine wahre, lebensvolle Kunst werden wolle. Kurz, der Stein der Weisen schien gefunden zu sein. Eine Zeit überschwänglicher Hoffnungen zog herauf.

Freilich wenn man heute nach 30 Jahren durch das Brüsseler Museum geht, versteht man eigentlich gar nicht recht, weshalb all die Kämpfe waren, warum all die weltumstürzenden Manifeste erlassen wurden. Denn allzusehr unterscheiden sich die neuen Bilder von den älteren gar nicht. Wohl gibt es einige Aquarellisten wie H. Cassiers, V. Hyterschout, Maurice Hagemans, H. Stacquet und Franz Charlet, die in ihren Blättern sehr duftige frische Stimmungen festhalten. Doch im allgemeinen kann man sich kaum einen grösseren Unterschied als zwischen den Erzeugnissen des französischen und des belgischen Impressionismus denken. Luft, Licht und bewegendes Leben sind die Kennzeichen des französischen, Öl und Ruhe noch heute die der belgischen Bilder. Und aus den Temperamentsunterschieden der beiden Völker wie aus den klimatischen Verschiedenheiten der beiden Länder erklärt sich ja dieser Gegensatz zur Genüge. Der Vlaame hat in seinem ganzen Wesen etwas Behäbiges, in seinen Bewegungen etwas Schweres. Blitzschnelle nervöse Bewegungen festzuhalten wie es Degas und Renoir tun, konnte also das Ziel der belgischen Künstler nicht sein. Bären können schwer tanzen. Auf allen Vieren zu gehen tut ihnen wohler. Und jubelnde Hymnen auf das Licht zu singen, den Capricen der Sonnenstrahlen nach-

Digitized by Google

zugehen, bietet ein Land keine Veranlassung, über dessen fruchtbarem Boden ein grauer feuchtigkeitdurchtränkter Himmel sich wölbt.

Im Grunde unterscheiden sich die neueren Bilder von den früheren also nur dadurch, dass sie nicht mehr auf saftiges Braun, sondern auf einen schweren grauen Tageston gestimmt sind. Camille van Camp malt noch 1878 einen „Tod der Maria von Burgund", sucht — wie Hellquist und Pradilla — der alten Historienmalerei neues Leben einzuflössen, indem er sie äusserlich mit dem Pleinair verquickt. J. Verhaas stellt im selben Jahre seine „Schulrevue" aus, das bekannte Bild, in dem er alles — die schwarzbefrackten Herren wie die grauschwarz gekleideten Lehrerinnen und die kleinen weissgelbrosa gekleideten Mädchen — sorgfältig auf die Töne Manets stimmte, ohne doch zu irgendwelcher pleinairistischer Wirkung zu gelangen. A. Hubert, Léon Abry und J. van Severdonck lassen Soldaten in schwarzblauer Uniform auf graugrünem Gelände manövrieren, über dem ein schwerer dunkelgrauer Himmel lastet. Und der bezeichnendste Vertreter dieser robusten, recht prosaischen Graumalerei ist Emile Wauters. Der hatte sich anfangs mit grossem Geschick in der altmeisterlichen Tonmalerei bewegt, hatte in seinem Bild des wahnsinnigen Hugo van der Goes, den seine Klosterbrüder durch Musik zu beruhigen suchen, die schwarzen Mönchskutten, die weissrotschwarzen Kostüme der Chorknaben und die graubraune Kutte des Goes mit einer Meisterschaft, wie man sie sonst nur bei Roybet findet, auf die Töne der alten Spanier gestimmt.

Digitized by Google

Von diesem Schwarzgrau ging er später zu einem helleren Tageston über. Doch das ist das einzige, was seine faustkräftige, sehr materielle Kunst mit den Erzeugnissen des Impressionismus gemein hat. In seinen Bildnissen denkt er nicht daran, flüchtige Nuancen des Ausdrucks und der Bewegung erhaschen zu wollen. Wie festgemauert, in schwerer breitbeiniger Ruhe stehen die Menschen da. Sein „Sobieski vor Wien" würde ohne den grauen Tageston einfach ein Soldatenbild alten Stiles sein. Und sein Panorama „Kairo mit den Ufern des Nil" tut dar, dass er selbst im Süden der Vlaame blieb. Besnard hätte in einem solchen Bild das ganze Flimmernde, Sonnentrunkene des Orients gemalt. In allen Nuancen von Orangerot würde der Himmel leuchten. Capriciös würde das Licht auf hellblauen Mänteln und gelben Schuhen, auf weissen Kaftans und roten Turbans spielen. Wauters übersetzt auch den Orient ins Vlämische. Animalisch kraftvolle Menschen, Nubier mit fetter, braunschillernder Hautfarbe ziehen daher. Die Orangen sehen aus wie mit Öl bestrichen. Die Schatten — statt hellblau — sind tief schwarzbraun. Die Segel der Schiffe wirken, als ob sie gar nicht aus Leinwand, sondern aus ölgetränktem Leder wären. Die Ebenen sind nicht trocken, sonnig und ausgedörrt, sondern gleichen sumpfigen Morasten.

Damit ist überhaupt die Note der belgischen Malerei gegeben. Belgien ist ein fettes, üppiges Land. Es ist ein Vergnügen, in Brüssel diese Backfische zu sehen, die, fast noch Kinder. doch schon Frauen sind; diese Damen zu sehen mit dem weichen wiegenden Gang

Digitized by Google

und den breiten ausladenden Hüften. Die meisten sind schwanger. Ebenso rapid, wie in Frankreich die Bevölkerungsziffer sinkt, steigt sie in Belgien. Und diese Note der Fécondité hat auch die Kunst. Die Bilder sind vollblütig und sinnlich, von Gesundheit berstend. Freilich fehlt ihnen dafür auch die nervöse Feinheit, die den Charme der französischen ausmacht.

Man sehe diese Landschaften. Ein einziges Bild ist mir im Brüsseler Museum aufgefallen, das in seiner duftigen Leichtigkeit die Arbeit eines Franzosen sein könnte. Es heisst „April in Tervueren" und hat zum Autor Lucien Frank. Blühende Apfelbäume und zarte Birken, die die ersten Blättchen ansetzen, sind mit der prickelnden Verve Claude Monets gemalt. Doch im übrigen sieht man solche Stimmungen auf den belgischen Bildern selten. Sie betrachten heisst immer ein Moorbad nehmen. Isidore Verheyden malt die nahrunggetränkte Stimmung nebliger Oktobertage, wenn Jäger mit der Flinte durch die Fluren streifen, rostgelbe Blätter den feuchten braungelben Boden decken und die Baumstämme von üppig grünem Moose umwuchert sind. Selbst in seinen Frühlingsbildern hat die Natur schon etwas Saftiges, Behäbiges, Wohlgenährtes. Hühner und kauende Rinder müssen unter den blühenden Apfelbäumen rasten. Auch F. Courtens ist besonders um die Herbstzeit im Wald zu Hause, wenn die Blätter gelb, rot und braun von den Kronen wirbeln und Regen durch das löcherige Laubdach rieselt. Oder er zeigt Bauern, die am Sonntagmorgen über feuchten Sandweg an feuchtgrünem Zaune vorbei von der Kirche nach

Digitized by Google

Alexandre Struys. Der Besuch beim Kranken.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

Hause schreiten; Bäuerinnen, die in sumpfiger Landschaft vor einem schilfbewachsenen Weiher die zum Bersten vollen Euter ihrer Kühe melken. Es gibt bei ihm keine ausdörrende Sonne, nichts Trockenes, Staubiges, auch nichts Duftiges, Zartes. Üppige Gemüsepflanzungen, regengetränkte Landstrassen und feuchte Waldpartieen ziehen sich hin. In grossem Format erstrebt er nicht intime, sondern starke, faustkräftige Wirkungen — so wie schon Rubens einst über seine eigenen Landschaften schrieb: „Ich bekenne, dass ich infolge einer natürlichen Begabung mehr geeignet bin, sehr grosse Bilder zu malen als kleine Kuriositäten.“ — Emile Claus zerlegt die Farben in der Art des Claude Monet, doch in den Stoffen bleibt auch er der Vlaame. Sonnenflecke spielen auf dem Fell kraftstrotzender Rinder, die vollgefressen von der Weide nach Hause dösen. Oder Fischer ziehen im Netz dicke schillernde Fische aus der schlammigen Flut hervor. Das riesige Bild, das auf der Pariser Centennale von ihm war — mit den mächtigen Ochsen, die im Flusse baden — ist bis jetzt wohl seine grösste Leistung.

Und man mag von einem Bilde zum andern gehen, die Note ist immer die gleiche. Mlle. Beernaert malt Kühe oder Schafe, die in sumpfigen, schilfbewachsenen Landschaften lagern, und schöne, alte Bäume, die in schlammigen Weihern sich spiegeln: nicht die Melancholie des Herbstes, sondern seine wohlgenährte Behäbigkeit. Henri van der Hecht, H. van Seben und Ad. Hamesse führen in Dünenlandschaften, über denen feuchtschwere Gewitterwolken lasten. Oder Regen-

Digitized by Google

bogen spannen sich wie bei Rubens über fruchtbare Felder, wo fette Kühe auf schilfigem Moorboden stehen. Nachen, an denen dickes Moos sich angesetzt hat, lagern am Ufer kleiner, morastiger Weiher. Victor Gilsoul und Alexander Marcette malen Kanalbilder: Sumpfvögel, die über dunkeln Fluten flattern, und Sonnenstrahlen, die in öliger Schwere sich über den Meerspiegel breiten. Emile van Doren sucht es in blauen Dämmerungsstunden dem Billotte und Cazin gleich zu tun. Doch die Mondstrahlen huschen nicht silbrig über duftige Ebenen, sondern sie spielen ölig auf sumpfigem Moorland. Frans van Leemputten stimmt seine Dünenlandschaften auf ein nebliges Grau. Die Räder der Lastwagen machen tiefe Furchen, und die Bauern, die mit Rechen und Hacken von der Arbeit kommen, sinken mit ihren Holzschuhen tief in das lehmige Erdreich ein. I. de Greef und T. Tscharner malten schlammige Weiher mit grauweissen Störchen, die wie Symbole der Fruchtbarkeit in das graugrüne Schilf gesetzt sind. Gustave den Duyts bevorzugte jene Stimmungen des Winters, wenn der Schnee schmilzt und als schmutzige braunweisse Kruste die Äcker deckt. In der Heuernte des F. Crabbeels ist das Heu nicht trocken und duftet nicht. Es ist von Regen durchnässt, beinahe moderig. Schafe saufen aus den Pfützen, die sich auf der Wiese gebildet haben. Selbst der Neoimpressionismus Ryssel-berghes ordnet diesem Charakter des vlämischen Schaffens sich ein. Denn das Streben, mehr grosse dekorative als zarte Wirkungen zu erzielen, war schon in Rubens' Tagen für die vlämische Kunst bezeichnend.

Digitized by Google

Ausserdem gestattet der Neoimpressionismus mehr als jede andere Technik, die reinen Farben zu geniessen, wie sie fett aus der Tube kommen, und sie in fetten Flecken nebeneinander zu setzen.

Und was von der Landschaft gilt, gilt von allen übrigen Bildern. Die ganze belgische Malerei ist eine handfeste, sanguinische Kunst, der jedes feinere Nervenleben, jede Sehnsucht nach dem au delà fremd ist. Das Schlemmende, Gesunde, Kraftstrotzende, Farbenfreudige herrscht fast ausschliesslich vor. F. de Lalaing in seinem Bilde „le chasseur des temps primitifs" malt einen nackten Menschen mit fetter, broncefarbener Haut inmitten von Leoparden und Tigern. Es spricht aus dem Bilde dieselbe Freude am Ungebändigten, Wilden, animalisch Kraftvollen, wie sie Rubens hatte. Frans Meerts stimmt Interieurs aus Bauernhäusern — alte dicke Frauen, die kartoffelschälend am Herde sitzen — auf ein üppig saftiges Braun. Léon Herbo, auch die beiden Oyens — David und Peter — malen Scenen aus Ateliers oder malerische Zimmerecken mit so fetten, ölgetränkten Farben, dass die Betrachtung ihrer Bilder fast die Lust auf einen Schnaps erweckt. Ja, die Stillleben sogar haben dieses Fette, Üppige. Es ist eine Ausnahme, wenn Elise Ronner Disteln, Zinnkrüge und Stiefmütterchen; Georgette Meunier Teerosen und Hollunder auf kühle, blasse Harmonieen stimmt. Im allgemeinen liebt man nur das Farbengleissende, Sinnliche. Keine bleichen Astern, keine zarten Blütenzweige gibt es. Roten Mohn, fette Butterblumen und allerhand essbare Dinge baut man — wie einst Snyders und

Digitized by Google

Adriaen van Utrecht — mit der Gourmandise des Lebemannes zu riesigen, saftig leckeren Stillleben auf. Namentlich Alfred Verhaeren ist auf diesem Gebiete Meister. Hummer, Zitronen, Enten, Champignons, rohes Fleisch, Trauben, Kirschen, Blumenkohl, Gurken, braune Töpfe mit Gansleberpastete, Schinken, Pumpernickel, Zwiebeln, Salat, Käse — kurz alle Bestandteile üppiger Gabelfrühstücke setzt er zu Bildern zusammen, die wahre Fanfaren von Rot, Grün, Braun und Gelb sind. In denselben starken, wollüstig üppigen Tönen sind seine Interieurbilder gehalten. Mappen in saftigem Blau, Möbel in Braunrot, gelbe Bücher, tiefgrüne Vasen und carmoisinrote Tischdecken müssen hier die Farbenorgie feiern. Dass im Mittelpunkt eines dieser Bilder eine riesige, farbenbeschmierte Palette liegt, ist für das ganze Wesen der belgischen Malerei symbolisch. Man denke an die bleichsüchtige Feinheit, die in Frankreich durch Puvis in Schwung kam. Die Vlaamen in ihrer Freude am Gesunden, sinnlich Gleissenden kennen auch nur die kraftvolle, sinnlich gleissende Farbe.

Aber ganz auf diese Note der Fécondité lässt sich das belgische Kunstschaffen doch nicht stimmen. Denn Belgien ist nicht nur das Land der Ruhe und der Behäbigkeit. Es ist auch das Land der Arbeit und des Hungers. Kaum irgendwo anders platzen die Gegensätze von Reichtum und Armut so unvermittelt aufeinander. Kaum irgendwo anders kämpft das Proletariat mit so verzweifelter Anstrengung gegen den Kapitalismus. So erklärt es sich, dass auch in der belgischen Malerei die soziale Frage mehr als anderwärts eine Rolle spielt.

Digitized by Google

Léon Frédéric. Die Kreidehändler.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

Der Ton, den Wiertz einst anschlug und der so schrill aus den Bildern des de Groux klang, ist noch heute nicht verstummt, nur dass sich das Agitatorische in reinere künstlerische Formen kleidet. Ein revolutionärer Zug, die Stimmung des Aufstandes, etwas wie der Donner vor dem Sturm geht durch viele Werke.

Gleich das erste Bild, mit dem das Pleinair sein Debut in Belgien feierte — Charles Hermans' L'aube von 1875 gehört diesem Ideenkreis an. Das war gewiss kein vornehmes Werk. Es liegt etwas Aufdringliches in solch pointierter Gegenüberstellung von Luxus und Armut, von Tugend und Laster. Auf der einen Seite der Wüstling, der angetrunken, im Frack, den Hut schief auf dem Kopf, mit seinen zwei Dirnen aus dem Lichterglanz des Caféhauses in das Grau der Morgendämmerung tritt. Auf der andern die Arbeiter, die ernst, pflichtbewusst an ihr Tagewerk gehen; die beiden Arbeiterfrauen, die mit halb neidischem, halb verächtlichem Blick auf die Kokotten schauen. Hermans ist ein Ausläufer der alten Historienmalerei, die ohne zusammenplatzende Gegensätze, ohne einen billigen Knalleffekt nicht auskam. Und obendrein war das Werk nur ein zufälliger Treffer, den er machte. Weder seine „Conscribierten" von 1878 noch die Karnevalsscene von 1880 erzielten einen ähnlichen Erfolg. Trotzdem bezeichnet das Bild L'aube in der Geschichte der belgischen Malerei einen Markstein. Ganz abgesehen davon, dass es das erste Pleinairbild mit lebensgrossen Figuren war — es regte auch andere an, auf dem hier eingeschlagenen Wege mit grösserem Künstlertum weiterzugehen.

Digitized by Google

Die Maler, die von der Arbeit, den Sorgen und Leiden des Volkes erzählen, sind überaus zahlreich. Ph. Verstraete in seinem Bilde „Nach dem Begräbnis“ malt einen alten Bauer, der am Arm seines Sohnes vom Friedhof nach Hause wankt. Bei Jan Mayne sieht man Prozessionen: Bauern, die, von Priestern geleitet, mit dem Sanctissimum am Strand dahinziehen, um die aufgeregten Fluten zu beschwören; auch Bäuerinnen, die dumpf brütend im schmutzigen Hof ihrer verfallenden Hütte stehen. E. Carpentier arbeitet noch immer mit novellistischen Gegensätzen, lässt vornehme Touristinnen, Mutter und Tochter, die aufs Land fahren, in der Dorfkneipe, wo ihr Wagen ausspannt, unvermutet in eine Sozialistenversammlung geraten. Alles das sagt nicht viel. Solche Malergedanken sind billig. Doch die „Kreidehändler“ Léon Frédérics, obwohl vor 20 Jahren gemalt, verfehlen noch jetzt nicht ihre Wirkung.

Leon Frédéric ist ein sehr vielseitiger Künstler. Er hat sich in den letzten Jahren auf den verschiedensten Gebieten bewegt. Man kennt von der Pariser Centennale das grosse Bild mit den nackten, rosigen Kindern, die sich lachend in den Strudel des Lebens stürzen, von den Fluten erfasst werden und in der Tiefe verschwinden. Als Landschafter suchte er, über das Pleinair hinausgehend, nach einer ernst feierlichen Linienkunst. Und wieder aus anderen Bildern — wie aus dem seltsamen Werk, das einen nackten Mann und ein Skelett, auf dem Stuhle daneben einen schwarzen Rock, ein weisses Hemd und einen schwaren Zylinder darstellt — spricht lediglich der Maler, der feine, tonige

Digitized by Google

Léon Frédéric. Die Ernte.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

Dinge zu aparten Stillleben anordnet. Aber sein grösstes, sein unsterbliches Werk ist doch das Triptychon „Die Kreidehändler", das er 1882 malte. Wahrlich, die Armeleutmalerei des Raffaelli und Roll wirkt neben diesem Bild wie eine schöne Lüge, wie sanft mildernder Optimismus. Die kleine Fauvette des Bastien Lepage ist ein Königskind neben diesen vertierten Menschen, in deren Dasein kein Sonnenstrahl fällt, die nur die Not, die nackte Not des Lebens kennen. Frühmorgens ziehen sie aus: eine lange, ganz gerade, trostlose Strasse entlang, die von kahlen Bäumen umsäumt, an öden, eintönigen Feldern vorbeiführt. Der schwindsüchtige Mann hat seinen Buben an der Hand, den Korb mit dem kleinsten Kind auf dem Rücken. Voran schreitet die Tochter: krank, mit verdorbenem Blut, die geschwollene Backe mit einem Tuche umwickelt. Das Mittelbild zeigt dann, wie sie in einer öden Landschaft stumpfsinnig freudlos ihr Mittagmahl halten. Um einen schmutzigen Kessel mit halbverfaulten Kartoffeln sitzen sie. Ein zerbrochener Krug steht dabei: ein herzzuschnürendes Stillleben von Lumpen und Klumpfüssen, Schmutz, Armseligkeit und Verlotterung. Abends ziehen sie auf derselben Landstrasse, von der sie des Morgens kamen, wieder ihrer Hütte entgegen. Gerade diese Wiederholung desselben Motivs steigert noch die beklemmende Wirkung. Man fühlt das ewige hoffnungs- und trostlose Einerlei, in dem das ganze Leben dieser Menschen verläuft. Kommen weiter dazu die grauen, hungrigen Farben der Landschaft, die auch in so fürchterlichem Gleichklang zu dem grauen Elend der Men-

Digitized by Google

schen stehen. Schliesslich wie zum Hohn die Triptychonform, die das Werk zum Sacralbild macht. In Belgien malte einst Jordaens seine Bohnenfeste, diese Orgien der Völlerei, in denen nur gefressen und gesoffen, gejohlt und getollt wird. Da mutet es wie eine Ironie der Geschichte an, dass gerade hier nun dieses Sacralbild des Elends, diese Epopoe des Hungers entstand.

Freilich, Belgien ist nicht nur das Land, wo der Arbeiter hungert und frohndet, es ist auch das Land, wo er als König herrscht. Es ist ein wunderbarer Eindruck, in Mons zu weilen, dem schwarzen Revier, wo die Steinkohle aus der Erde gehoben wird, oder durch die Eisengiessereien, Gussstahlfabriken und Maschinenbauwerkstätten von Seraing zu schreiten, wo mächtige Fäuste die Lokomotiven und Dampfschiffe des Königreichs zimmern. Hier in diesem Wald von Hochöfen und Gasmotoren, von Dampfhämmern, Walzwerken, Pumpen und Panzertürmen, von Krahnen, Schornsteinen, Röhren und hydraulischen Pressen fühlt man die ganze Grösse unserer Zeit. Hier lernt man das kennen, was Courbet die „Heiligen und Wunder des 19. Jahrhunderts" nannte. Hier empfindet man, wie töricht Ruskins Diktum war, dass die arbeitende Natur ihre Schönheit einbüsse. Nein, im Gegenteil, sie wird erst durch die Arbeit geadelt.

Was hat diese Landschaft für eine seltsam erhabene Grösse. Da ziehen unermessliche Holzlager sich hin, mit jenen Riesenstämmen, aus denen die Masten der Schiffe gezimmert werden. Dort erheben sich aus der

Digitized by Google

Ebene gewaltige Kohlenschachte wie vorweltliche Pyramiden. Von Schienengeleisen ist der ganze Boden durchzogen. Rauch aus tausend Fabrikschlöten schwärzt den Himmel. Massen kohlenbeladener Barken halten an der Maas. In Hochöfen blickt man, aus denen die Flammen lohen, sieht mächtige, rauchgeschwärzte Gestalten vor glühender Esse hantieren. Es faucht, hämmert und dröhnt von allen Seiten. Der Boden zittert unter der Bewegung der Riesenmaschinen. Dann abends, wenn es dunkel wird, kommt in das alles eine ganz merkwürdige Phantastik. In ernsten getragenen Linien zieht die Landschaft sich hin. Wie Phantome starren die schwarzen Schachte in den nächtigen Himmel. Das Licht der Signallaternen und der Lokomotiven durchzuckt mit weissen, gelben, roten, grünen und blauen Strahlen das Dunkel. Siedendes Eisen strömt aus den Hochöfen herab wie glühende Lava, die der Ätna ausspeit. Gewiss, ein Romantiker konnte diese Stimmungsreize noch nicht fühlen. Doch auf uns, die wir Zolas Travail gelesen, wirkt die Schönheit dieser arbeitenden Natur fast stolzer, als die der jungfräulichen, freien.

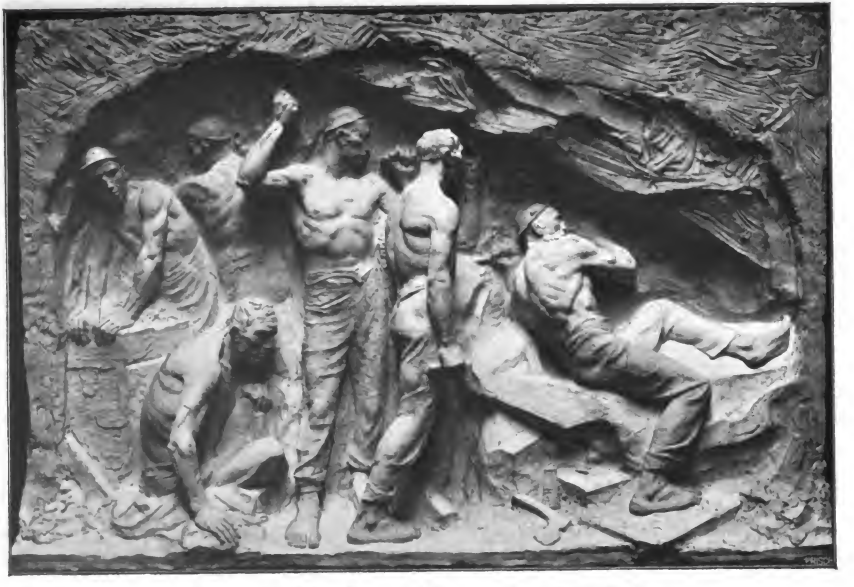
Ebenso imposant wie auf diesem Schlachtfeld der Arbeit zu stehen, ist es, am Sonntag Nachmittag durch die kleinen Arbeiterdörfer zu schreiten, die sich rings um die Fabriken lagern. Von Not, von Entbehrung ist hier nicht die Rede. Keine Krüppel, keine bettelnden Kinder gibt es. Saubere schiefergedeckte Backsteinhäuser mit appetitlichen weissen Vorhängen, mit Balkon und Gärtchen ziehen sich hin. Da führt ein Arbeiter

Digitized by Google

in frischgewaschenem blauen Kittel seinen Buben spazieren. Dort sitzt eine Arbeiterfrau, schwanger, von ihren Kindern umkost, wie eine Madonna del Parto in der Haustür. Nebenan in dem Cabaret „Au repos des Camionneurs“ tanzen die Burschen und Mädchen. Dicht daneben erhebt sich das stolze Gebäude der Société des Ouvriers réunis. Und enthält nicht diese Aufschrift ein Stück Weltgeschichte? Spricht sie nicht aus, was in dem kurzen Jahrhundert seit der Revolution von 1790 sich vollzog? Das ist nicht der Arbeiter, der den Bourgeois nachäfft und vor dem Beamten buckelt, auch nicht der Arbeiter, der sich betrinkt, um seine Not zu vergessen. Es ist der Arbeiter, dessen Leben geregelt ist und der weiss, was er bedeutet. Es ist der Arbeiter, der uns zeigt, dass der Sozialismus kein Phantom ist; der Mensch der Zukunft, der frei und selbstbewusst in einer Welt dahinlebt, wo es keine Könige und Priester, keine Tagediebe und Schmarotzer gibt, sondern wo jeder den Platz einnimmt, den seine Tatkraft, seine Intelligenz ihm anweisst.

Und was für künstlerische Schönheiten gibt es hier zu heben. Es ist ganz wunderbar: diese dunkelroten Backsteinhäuser auf dem schwarzen Erdreich; davor die teergestrichenen Lattenzäune und die kleinen Krautgärten mit dem blaugrün schillernden Gemüse; von dem Rot der Backsteinwand die weissen Hemdärmel eines Mannes oder die dunkelblaue Bluse einer Frau sich abhebend, und das Ganze gebadet in der rauchgeschwärzten Luft, die alles Grelle mildert, die widerstreitendsten Farben zur Tonsymphonie vereint

Digitized by Google



Constantin Meunier. Die Mine (nach einem Relief).

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

Freilich noch viel lauter als nach Malerei schreit das alles nach Plastik. Wie bejammernswert wirkt unser armer am Schreibtisch verkümmerter Körper neben dem dieser Arbeiter, die mächtig wie vorweltliche Hünen daherschreiten. Was für ein majestätischer Rhythmus ist in den Bewegungen dieser Schmiede, wenn sie mit mächtiger Faust den Hammer schwingen; dieser Auflader, wenn sie mit schweren Ketten, Seilen und Warenballen wie mit Riesenspielzeug hantieren. Und ist nicht auch die Einfachheit ihrer Kleidung wie für die Plastik gemacht: diese Kittel, die so lapidare Falten werfen, diese grossmassigen Lederschürzen, diese Holzschuhe, aus denen der Körper so statuarisch aufwächst.

Constantin Meunier ist als der zu feiern, der als erster die Schönheit dieser Arbeiterwelt fühlte, und es ist gewiss kein Zufall, dass gerade in Belgien, dem Arbeiterland, dem Land der Fabriken und Kohlenwerke, der grosse Stil des Arbeiterbildes gefunden ward. Meunier selbst war aus dem Volke hervorgegangen. Er wuchs auf als Sohn einer Witwe, die mit ihrer Hände Arbeit 7 Kinder ernährte. Und ein Kontrastbedürfnis der Seele mag es wohl gewesen sein, das ihn eine Zeitlang zum Imitator der Antike machte. Er fühlte sich hingezogen zu den Scharen der Griechengötter, weil sie so heiter sind, so aller irdischer Leiden enthoben. Doch auf die Dauer hielt ihn diese Welt des schönen Scheines nicht fest. Als er nach seinen ersten, wenig gelungenen bildhauerischen Versuchen von der Plastik zur Malerei überging, begann er mit einem Bild, das in denkbar

Digitized by Google

grösstem Gegensatz zu seinen früheren Werken stand: „Eine Krankenschwester wäscht einen Leichnam.“ Darauf folgten andere, in denen er wie Dubois und Josef Stevens sich um die altmeisterliche Tonmalerei bemühte. In seiner „Episode aus dem Bauernkrieg“ heben düster wilde Gestalten sich von einer ernsten tiefbraunen Landschaft ab. Schwarzgrau, von Wolken durchfegt ist der Himmel. In seinem Interieur aus der Tabakmanufaktur in Sevilla lässt er sehr apart die blassen Köpfe der Arbeiterinnen von dem dunklen Hintergrund sich absetzen. Die farbigen Gewänder sind auf jenen tiefen schönen Ton gestimmt, wie ihn die ersten guten Bilder Munkascys, die spanischen Scenen Max Michaels oder die Gänserupferinnen Liebermanns haben. Zwei sibyllenhafte Weiber, die ganz monumental im Vordergrund stehen, weisen darauf hin, dass er, von der Plastik ausgegangen, auch noch berufen war, in der Plastik sein Höchstes zu leisten. Und in seinen späteren Werken hat er sich selbst gefunden. Es hat sich die Vereinigung von Moderne und Antike, von Naturalismus und Stil vollzogen.

Meunier war 1880 in die Borinage, das schwarze Kohlenrevier bei Mons gekommen. Hier zwischen den qualmenden Fabrikschlöten und russigen Schachthäusern ging ihm die Ahnung seines Berufes auf. Vom Schaffen der Bergleute, der Fabrik- und Grubenarbeiter zu erzählen, ward seitdem der Inhalt seines Lebens. Da sitzen etwa Bergleute beim Morgengrauen, der Einfuhr harrend, vor dem Schacht. Dort starren Schmiede in das Feuer der Hochöfen oder lassen den Hammer

Digitized by Google

dröhnend auf den Amboss sinken. Oder ein Grubenunglück geschah. Auf hölzernen Pritschen, von flackernden Blendlaternen bestrahlt, liegen die Opfer, und eine Mutter, wie versteinert von Schmerz, sucht unter den Toten ihren Sohn. Oder Eisenarbeiter ziehen abends in schweren Holzschuhen unter rauchgeschwärztem Himmel nach Hause, von ihren Frauen an der Tür erwartet. Oder sie lagern auf der Wiese, wenn am Sonntag die Fabrikschlöte nicht rauchen und für wenige Stunden ein heller grauer Himmel über den schwarzen Schlackengebirgen und roten Ziegelhäusern sich wölbt.

Man hat zur Charakteristik dieser Werke oft an Zolas Germinal erinnert. Doch so nahe der Vergleich liegt, so gross ist der Unterschied. Die Schilderungen, die Zola von der Not, dem dumpfen Hinvegetieren des Arbeiters macht, haben in Léon Frédérics Kreidehändlern, auch in den fuselriechenden Männern, den verlotterten Weibern de Groux' ihr Gegenstück. Bei Meunier haben diese zitternden Menschen mit den welken Gesichtern, dem gebeugten Rücken und dem schleppenden Gang sich stolz wie Könige erhoben. In Blick und Haltung haben sie das Terribile, das aus den Condottierengestalten des Castagno spricht. Man betrachte diese Hafenarbeiter, die, zentnerschwere Kisten auf dem Rücken, ungebeugt wie Cyklopen daherschreiten; sehe, mit welch ruhigem Kraftbewusstsein diese Bergleute mit der Erde ringen, sehe die monumentale Gebärde, mit der diese Schmiede den Hammer heben. Meunier kennt weder melodramatische Rührseligkeit noch agitatorische Pathetik. Auch über alles Kleinliche,

Digitized by Google

Anekdotische der Form sieht er weg, zeigt nur den majestätischen Rhythmus, den die Arbeit dem Körper gibt. In diesem Gefühl für den Rhythmus, in dieser Fähigkeit, alles auf einfache, entscheidende Linien zurückzuführen, liegt das Geheimnis seiner Grösse. Die Köpfe, markig und scharfgeschnitten, sind doch keine Bildnisse, sondern Typen. Die schwere Arbeitskleidung: die grobwollenen Hemden und steifen Schurzfelle, die dicken Ledergamaschen und mächtigen Holzschuhe sind, in so einheitlichen Massen gegeben; die Silhouette der Gestalten, die Art, wie sie dastehen, ist so urweltlich hünenhaft, dass sich schon daraus der Eindruck der Erhabenheit entwickelt. Und diese Erhabenheit nähert ihn den Griechen ebenso wie Millet. Wie dieser das patriarchalisch Biblische im Bauernleben, hat Meunier das Heroische im Arbeiterleben gesehen, hat für das Arbeiterbild den grossen Stil geschaffen, den Millet dem Bauernbilde gab.

Doch leben wir nur in der Gegenwart? Spähen wir lediglich aus nach dem, was eine ferne schöne Zukunft bringt? Oder tragen wir nicht auch die Vergangenheit, alle Gedanken und Empfindungen längst begrabener Jahrhunderte in uns? Ist es nicht schön, nachdem wir vorwärts geblickt, rückwärts zu schauen? Tut es nicht wohl, den Alltag zu vergessen, aus dem rauhen, kämpfenden Leben in die Einsamkeit toter Städte zu flüchten, wo nicht die lärmende Gegenwart, nur die stille Vergangenheit lebt? Sehen wir nicht ausser den Menschen, die das Leben uns zeigt, auf den Bildern der alten Meister Wesen, die ein nicht weniger

Digitized by Google

Albert Baertsoen. Kleiner flandrischer Ort am Abend.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

intensives, wenn auch gespenstisches Leben leben? In Belgien inniger als anderwärts reichen Vergangenheit und Gegenwart sich die Hände. Es ist nicht nur das Land, wo das Eisen wächst und mächtige Fäuste den Hammer schwingen; nicht nur das Land der Kirmessen und des Hungers. Es ist auch das Land der alten gotischen Kathedralen und der weltfernen, stillen Klöster; das Land, wo von der Schmuckseite alter Häuser holzgeschnitzte alte Statuen uns zunicken, als hätten sie Geständnisse auf dem Herzen, als wollten sie Geheimnisse, die sie drücken, leise uns zuflüstern. In Städten wie Brügge geht die Vergangenheit mit uns spazieren. Wir streifen ihren Arm. Seltsame Geschichten scheint sie uns zuzuraunen. Man atmet die Erinnerungen, die unsichtbar und doch drückend über dem Boden lasten, hört die Stimmen derer, die über die Jahrhunderte hinweg aus dunkler, längst versunkener Zeit zu uns sprechen.

Auch dieses retrospektive Empfinden musste in der belgischen Kunst seinen Ausdruck finden. Neben den Künstlern, die das hämmernde, pochende Leben malen, stehen diejenigen, die in der stillen Welt der Klöster, in dem Gewinkel toter Städte sich einnisten. Neben der Weltfreude steht die Weltflucht. Der jung verstorbene Karl Meunier, wohl ein Sohn Constantin Meuniers, malte Hospitäler mit weissgetünchten Sälen, wo junge, blasse Nonnen lautlos gütig von einem Krankenlager zum andern schreiten. Sein Bild des Altweiberhospitals von St. Peter in Löwen hat Triptychonform. Das Mittelbild zeigt einen stillen Hof, wo alte

Digitized by Google

Beguinen beschaulich zusammensitzen. Links beten sie in der Kapelle, rechts machen sie ihren Spaziergang durch den Klosterhof. Xavier Mellery und Adolf Verhaeren malen die herzbeklemmende Poesie von Brügge, einsame, stille Kirchen, wo Matronen in monumentalem schwarzem Mantel betend vor Heiligenbildern knieen. Auch A. Delaunois weiss dies Gefühl der grossen feierlichen Ruhe, die in menschenleeren alten Kirchen herrscht, fein zu vermitteln. Bei P. Ter Linden sieht man graubraune, kahle Säle, wo an der Wand kleine, schwarze Kruzifixe hängen und stille, weltferne Menschen in Gebetbüchern blättern; bei F. Taelemans winterliche Dorfstrassen mit alten Bäuerinnen, die in ihrem langen schwarzen Mantel feierlich wie lebendig gewordene gotische Statuen aussehen; bei Clemence van den Brock Kircheninterieurs mit schwarzgekleideten jungen Nonnen, die Kerzen vor Altarbildern anzünden. Oder es ziehen — auf einem Bilde Ch. W. Bartletts — Bauern in Schwarz und Bäuerinnen in jenem schwarzen Mantel, wie er in Brügge getragen wird, in endlosem Zuge durch eine weite Schneelandschaft dahin. Obwohl die Figuren der Gegenwart angehören, wirken sie doch ganz zeitlos. Obwohl nur ein simples Bauernbegräbnis dargestellt ist, wirkt das Bild doch unheimlich wie ein Totentanz. Es ist im Vergänglichen der Ewigkeitswert gefühlt.

Naturgemäss ist in diesen Werken auch die Farbenanschauung eine andere, als man sie sonst in den belgischen Bildern findet. Fette, üppige Farben würden hier die Stimmung zerstören. Nur ein bleiches, gleich-

Digitized by Google

sam „altes“ Licht darf über die alten, vom Staub der Vergangenheit bedeckten Dinge rieseln. Und durch die schwarzen Gewänder der Beguinen inmitten der weissgetünchten Hospitalsäle, durch die schwarzen Kleider der Nonnen inmitten der grauen Kirchen wurde man ja von selbst zur Farbenenthaltsamkeit, zu einer vornehmen weissgrauschwarzen Monochromie geführt. Gleichzeitig gaben die monumentalen Mäntel der Bäuerinnen, die ruhig fallenden Kutten der Priester die Anregung, dem feierlichen Fluss der Linie nachzugehen. Kurz, es folgte auf den linienleugnenden Impressionismus dieselbe Rückschlagsbewegung wie allerwärts. Ausser den Lichtmalern und den Interpreten der Farbe gibt es in Belgien heute eine Anzahl sehr feiner Künstler, die in der strengen Stilisierung der Linie ihr Ziel sehen. Ich nenne Emile Motte und Eugène Broerman, die ihre Bildnisse ganz im Sinne Pisanellos scharf wie Medaillen herausziselieren, ferner noch einmal François Taelemans, dessen lebensgrosse, auf die Schaufel gestützte Bauern sich monumental wie Statuen aus der graugrünen Düne erheben.

Dass auf diese jüngeren Belgier sowohl in der Farbenanschauung wie in dem Streben nach dem Monumentalen der alte Brueghel einen entscheidenden Einfluss hatte, steht fest. Denn schon bei diesem Meister findet sich jene braunweisse Monochromie, die uns heute so anzieht. Er klingt an Hammershoy an, wenn er in seinen Winterlandschaften braune Häuser und schneebedeckte Strassen zusammenstimmt. Zugleich sind seine Gestalten so gross gesehen, dass sie über

301059

Digitized by Google

das Bildnismässige hinaus sich zu zeitlosen Typen erheben. Der erste, bei dem dieser Einfluss des grossen Brueghel sich geltend macht, ist E. Smits, ein sehr ungleichartiger Künstler, der seinen Stil häufig wechselte. In den grossen dekorativen Bildern, die er früher malte, macht er den Eindruck eines zahmen Rubensschülers. Dagegen hat er in einem Bildchen „Fin de la journée" seiner letzten Zeit schwarze Hausdächer, weisse Kühe und braune Wagen, blaue Kittel und rote Jacken ganz auf jene ernste, auch in den Linien so herbe Harmonie gestimmt, die man aus den Werken Brueghels kennt. Weiter gehört hierher A. Levèque. „Der Totengräber", „der Holzhacker", „der Metzger" ist unter drei grosse Einzelgestalten des Brüsseler Museums gesetzt, die, mächtig in den Linien, nicht nur die feierliche, auch die unheimliche Stimmung haben, die aus den Werken des alten Brueghel strömt. Und der interessanteste dieser Brueghelgruppe ist E. Laermans. Man kennt von der Pariser Centennale die Betrunkenen, die über eine einsame Landstrasse wanken, jenes seltsame Bild, das so merkwürdig an die „Blinden" des Brueghel mahnt. Und fast noch unheimlicher ist der „chemin du repos", den das Brüsseler Museum besitzt. Zwei Bauern gehen über ein einsames Feld und nähern sich einer Brücke. Drei Strolche schleichen hinter ihnen. Es geschieht nichts. Und doch liegt über dem Bild eine dumpf drückende, herzbeklemmende Stimmung. Die drei Kerle blicken so unheimlich, dass man fühlt, es wird Blut fliessen, die Fluten des Stromes werden über zwei Leichen zusammenschlagen. Von Brueghel

Digitized by Google

Eugène Laermans. Der Betrunkene.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

hat Laermans die meisterhafte Art, wie er das Moderne ins Zeitlose, das Individuelle ins Typische umsetzt. Von ihm hat er die grossen Linien in Gang und Geste, von ihm auch die Einfachheit der im Sinne des Plakats in grossen Flächen nebeneinandergesetzten Farben.

Maeterlinck! Ist nicht von dem grossen Brueghel auch Maeterlinck herzuleiten, und heisst den Namen Maeterlincks aussprechen nicht eine ganze Welt von Gespenstern heraufbeschwören? Wahrlich, man braucht kein Geisterseher zu sein, man braucht nur um sich zu blicken, wenn man durch die Strassen alter belgischer Städte geht — und längst begrabene Menschen stehen neben uns, alle Spirits von einst beginnen zu sprechen. Ich stehe im Beguinenhof von Gent — und die alten Frauen, die da beim Spitzenklöppeln sitzen, scheinen dieselben, die einst dem van Eyck für seine Bilder Modell sassen. Ich stehe vor dem Rathaus in Brüssel, abends wenn der Vollmond seine scheuen Strahlen über das Gebäude giesst — und all die Steinwesen, die die gotischen Bildhauer hier an die Fassade gebannt, nehmen ein gespenstisches Leben an: als wollten sie Reden halten, als bewegten sich ihre schlanken Glieder. Oder ich stehe in der Peterskirche von Löwen. Sind sie nicht seltsam, diese holzgeschnitzten goldstrotzenden Altäre. Winken diese Jungfrauen mit den toten gebrochenen Augen, mit dem armen in Askese und Kasteiung verkümmerten Körper mir nicht unsittliche Grüsse zu? Zuckt nicht ein obscönes Lächeln über ihre blassen holzgeschnitzten Lippen, da der Heilige

Digitized by Google

gegenüber eine unanständige Bemerkung ihnen zuflüstert? Dann die kleinen Gärtchen in Brügge mit den weissen Levkojen und den bleichsüchtigen Astern. Ist es nicht, als ob die Jungfrau Maria, den Engel der Verkündigung erwartend, mit dem Gebetbuch über die stillen Kieswege wandelte? Oder die fratzenhafte Phantastik all der Brunnenfiguren, Wasserspeier, Kapitäle, Chorstühle und Lettner, die man im Gemeindemuseum in Brüssel sieht. Ist in diesen Schweinen, Engeln, Teufeln, Widdern und Fledermäusen nicht die ganze Welt des Hieronymus Bosch, die ganze Welt des Höllenbrueghel enthalten? Tat der kölnische Bartholomäusmeister etwas anderes, als dass er die Sandsteinwesen, die auf den Pilastern der gotischen Kathedralen hocken, mit unheimlich perversem Leben beseelte?

Auch im 19. Jahrhundert hat diese phantastische Welt immer und immer wieder die Maler beunruhigt. Immer und immer wieder setzten sie ihre Kraft daran, die Geister der Vergangenheit in ihre Werke zu bannen. Schon mit A. Lybaert setzen die Bestrebungen ein. Man hat vor seiner Magdalena das Gefühl, als sei die Maria des Genter Altarwerks lebendig geworden, doch die weissen Rosen, vor denen sie betet, vermitteln zugleich jene Friedhofsstimmung, die heute über den stillen Strassen Brügges lastet. Dann kam Edmond van Hove. Auch ihn zog das Mittelalter an, „le moyen âge enorme et delicat", doch nicht das geschichtliche, wie Leys es malte, mehr das gespensterhafte mit seinem Höllen- und Teufelsspuk. Männer aus der Zeit des Faust sitzen

Digitized by Google

Eugène Laermans. Der Blinde.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

geisterbeschwörend über alte Folianten gebeugt. Junge Hexen erscheinen Eremiten oder erdulden den Flammentod. Er ist oft unfein, trägt im Sinne des Gabriel Max allzuviel Gruselstimmung in seine Werke hinein, teilt aber mit Max auch die Geschicklichkeit alle seine Werke auf einen suggestiven Leichenton zu stimmen.

Leben bekam die Vergangenheit erst unter den Händen jüngerer Meister, und es ist ganz seltsam, nach wie verschiedenen Seiten diese grosse Gotik von einst anregend wirkte. Henry van de Velde, von ihr ausgehend, schuf das moderne Kunstgewerbe. Was er von den Gotikern lernte, war die folgerichtige Logik, die mathematische Klarheit des konstruktiven Gedankens. George Minne in seinen Skulpturen und Holzschnitten beschwor die dumpfe Askese, das betäubende Heilsverlangen des mittelalterlichen Geistes herauf: jene Zeit, als abgehärmte Menschen, spiritualisiert wie gothische Strebepfeiler, mit stieren von Tränen geröteten Augen in stillen Klosterhöfen vor holzgeschnitzten Kruzifixen knieten. Fernand Khnopff endlich bietet die Parallele zu Maeterlinck — auch zu d'Annunzio, Schnitzler und Hofmannsthal. All das, was wir herauszulesen glauben aus den Werken der alten Meister, fand in ihm den feinsinnigen Interpreten. Denn die Gestalten der altmeisterlichen Bilder sind ja für uns nicht tot. Ein geheimnisvolles Leben umwittert sie. Ihre stummen Lippen erzählen uns von Leidenschaften, von Schicksalen. Aus ihren starren Augen spricht etwas wie die dunkle Erinnerung an ein Leben, das wir selbst

Digitized by Google

schon einmal in ferner Vergangenheit gelebt. Moreau und Rossetti haben zuerst dieses dämonische Ewigkeitsleben der von den alten Meistern geschaffenen Wesen empfunden. Auch die Duse gab ihnen neues Lebensblut, eine neue Seele. Und bei Khnopff hat sich nun das alles — die belgische Kulturvergangenheit wie das englische Ästhetentum und die Opiumstimmung Gustave Moreaus zu einem aparten Akkord verbunden.

Khnopff verlebte seine Jugend in der Stadt Hans Memlings, in jenem Brügge, über dessen winkligen Gassen und ragenden Kirchen eine solche Welt von Geheimnissen lastet. Hier, nicht auf der Brüsseler Akademie erhielt er seine ersten entscheidenden Eindrücke. Und damit verbanden sich dann später, als er nach Paris und London gekommen war, solche, die Moreau und Rossetti, Burne Jones, Rops und Odilon Redon ihm gaben. Zu allen verfallenen Kulturen fühlt er sich hingezogen. Alle Wesen, die in die Bilder der alten Meister gebannt sind, schauen ihn an mit lebendigen Augen und sprechen zu ihm mit wirklichen Lippen. Gleich das erste Bild, das seinen Namen bekannt machte, ist eine merkwürdige Mischung der verschiedensten Elemente. Mädchen haben Lawntennis gespielt. Man kennt das aus Laverys Werken, kennt auch den ästhetischen grünweissen Akkord, auf den bei Lavery solche Bilder gestimmt sind. Doch bei Khnopff wirken diese Mädchen garnicht wie Backfische der Gegenwart. Sie wirken wie Schatten in ihrem zeitlosen Gewand. „Erinnerungen“ lasten auf ihnen. Es ist, als ob die Geister der Vergangenheit zu ihnen

Digitized by Google

Fernand Khnopff. Aronslilie.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

redeten. So schreiten sie geisterhaft stumm, wie mit geschlossenen Füssen, durch die Schatten der Abenddämmerung dahin, als fürchteten sie durch eine Bewegung, durch ein Wort die feierliche Heiligkeit der Stunde zu stören. Und diese Geister der Vergangenheit beschwört Khnopff auch in seinen anderen Werken herauf. Die lebenden Menschen, die den Meistern der Vergangenheit Modell sassen, sind für ihn zu Spirits geworden, die ihm Geheimnisse aus der Ewigkeit zuflüstern. Oft sind diese Geheimnisse nicht sehr tief. Es fehlt seinen Wesen das frische Lebensblut, das eben nur solche haben, die im Verkehr mit dem Leben, der ewig jungen Natur gezeugt sind. Aber den wählerischen Geschmack des verfeinerten Kunstgeniessers, der selbst dann, wenn er fast kopiert, durch eine kleine Nüance, durch ein unbeschreibliches Etwas dem Übernommenen den Stempel der eigenen Seele aufdrückt, haben doch alle seine Werke. Mag er stille Mädchen malen mit trauerndem Lächeln; Sphinxköpfe, die kalt und seelenlos ins Unendliche starren oder von unerhörten Genüssen träumen; Augen, die in tiefem unergründlichem Glanze flimmern, oder bleiche Lippen, die sich bäumen, um Blut zu trinken — stets sind seine Wesen in ein seltsames Dämmerlicht getaucht, als seien sie aus einer unbekannten Welt herniedergeschwebt. Ein alter Meister scheint auferstanden, doch einer, der nicht mehr die Seele jener Zeiten in der Brust trägt, sondern lüstern den Hautgoût all der neuen Gefühle schlürft, die erst wir Spätgeborene kennen. Meunier und Khnopff — in diesen Namen sind zwei Welten, die beiden

Digitized by Google

Grundakkorde unserer Zeit enthalten. Dort der Selfmademan, der rauhe Sohn eines plebejischen Jahrhunderts, der einen neuen Stil erschafft für neue Dinge. Hier der Ästhet, der blaublütige Spross der uralten belgischen Kultur, der nicht aus dem Leben, sondern aus der Kunst der Alten den welken moderigen Duft seiner Werke saugt.

Digitized by Google

Fernand Khnopff. Das Geheimnis.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBL. LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Digitized by Google

Verzeichnis der Abbildungen

Seite

Baertsoen, Albert
Kleiner flandrischer Ort am Abend 96
Claus, Emile
Kühe passieren einen Fluss 70
Courtens, Franz
Nach der Frühmesse 64
Evenepoel, Henri
Porträt eines Knaben 52
Der Spanier in Paris 54
Frédéric, Léon
Die Kreidehändler 86
Die Ernte 88
Gallait, Louis
Die Brüsseler Schützengilde vor den Leichen Egmonts und Horns 12
Groux, Charles de
Der Trunkenbold 32
Das Tischgebet 34
Hermans, Charles
Im Morgengrauen 78

Digitized by Google

Seite

Khnopff, Fernand
Aronslilie 104
Das Geheimnis 106

Laermans, Eugène
Der Betrunkene 100
Der Blinde 102

Leys, Henrik
Das Atelier des Franz Floris 26
Die Verleihung des Bürgerrechts an Battista Palavicini 28

Madou, Jean Baptiste
Die Dorfpolitiker 16

Meunier, Constantin
Die Mine (nach einem Relief) 92

Rops, Félicien
Der Wucherer 46
Erwischt 48

Rysselberghe, Théo van
Porträt 68

Stevens, Alfred
Die Dame in Seide 38

Struys, Alexandre
Der Besuch beim Kranken 82

Verhaeren, Alfred
Inneres einer Kapelle 72
Das Kruzifix 74

Verwée, Alfred
Vor dem Gewitter 42

Digitized by Google

Wappers, Gustave — Seite
Episode aus der Revolution von 1830 8
Wauters, Emile
Der Wahnsinn des Hugo van der Goes 58
Porträt 60
Wiertz, Antoine
Selbstporträt 20
Szene in der Hölle 22

Digitized by Google

Im gleichen Verlag erschien:

RICHARD MUTHER, EIN JAHRHUNDERT FRANZÖSISCHER MALEREI

Vornehme Ausstattung, mit 126 Abbildungen,
geb. Mk. 10.50.

Inhalt: Das Ende des Rokoko. Revolution und Empire. Romantik und Klassizismus. Die Biedermaierzeit. Fontainebleau. Die Eroberer des Modernen. Die Cinquecentisten der Napoleonzeit. Die Tenebrosi. Valesquez. Das neue Rokoko. Die Impressionisten. Der Tag. Die Ekstasen des Lichtes. Dämmerung und Nacht. Die alten Götter. Der Sieg der Linie.

Muther verfolgt die hundert Jahre französischer Kunst auf ihre innere Entwicklung hin und auf ihren Zusammenhang mit der ganzen wechselnden Kultur. Er beschränkt sich nicht auf die Schätze der Centenarausstellung, sondern zieht alles wichtige aus den Museen und Privatsammlungen herbei, um das Bild der französischen Kunst zu vervollständigen, die in dem abgelaufenen Jahrhundert die ganze moderne künstlerische Produktion führte. Von der unerreicht freien Beherrschung und fesselnden Darstellung des Stoffes ganz abgesehen, ist das Muthersche Werk vielfach eine wichtige Korrektur der bestehenden kunstgeschichtlichen Anschauungen, wie sie durch die überraschenden und unbekannten Werke hervorgerufen wurde, die in Paris jetzt zum erstenmal aus der Vergangenheit ins Licht der Gegenwart gerückt worden sind. Die in Deutschland längst vergriffene „Geschichte der modernen Malerei" von Muther wird durch dieses neueste historische Werk in ihren meisten Partien überwunden, und der Stand der modernen Anschauung endgültig festgelegt.

Digitized by Google

RICHARD MUTHER, GESCHICHTE DER ENGLISCHEN MALEREI

Vornehme Ausstattung mit 154 Abbildungen.
Geh. Mk. 12.50, geb. Mk. 14.50.

Muthers glänzender Stil, seine prickelnde Verve, sein leichter Plauderton, sein Aufbau von geradezu romanhafter Spannung haben einer Wissenschaft Schwingen gegeben, die ihrer am dringendsten bedurfte, und die sich so lange müde und lahm im akademischen Trott und in akademischem Staube dahinschleppte. Das vermehrte Kunstverständnis aber kam auch der Kunst in ungeahnter Weise zugute; erst seit dem Erscheinen von Werken Muthers fliesst der Strom der deutschen Kunst, bis dahin in vielen, aber schmalen Bächlein rieselnd, in breitem, tiefem, einheitlichem Bett dahin. Dies Verdienst Muthers einmal zu preisen, rückhaltlos zu bekennen, was wir ihm alle danken, ist Pflicht.

Es hiesse Muthers Darstellung ihren süssesten Duft rauben, wollte man ihren Inhalt, dem nur ein poetisches Verständnis ihrer lyrischen Schönheit und nur ein epigrammatisches Nachschaffen ihrer geistreichen Schärfen nahe zu kommen vermag, mit wissenschaftlich trockener Systematik referieren. Ein Wort nur gelte der wichtigsten Beigabe des schönen, vornehm ausgestatteten Werkes, den vortrefflich reproduzierten Illustrationen, deren Auswahl von dem Bestreben geleitet war, dem deutschen Publikum Arbeiten nahezuführen, die ihm bisher weder aus eigener Anschauung, noch in Nachbildungen bekannt waren. Hogarth, Gainsborough und Reynolds sind auf dem Kontinent dem grossen Publikum fast unbekannt, und Erscheinungen wie Blake, Turner und Watts werden uns erst durch Muthers Darstellung und die sie begleitenden Abbildungen etwas vertrauter; auch bekanntere Maler, wie Constable in der älteren, Morris, Rosetti, Millais, Burne Jones in neuerer Zeit werden uns durch neue Züge ihrer Kunst näher gebracht. So findet der Kunstfreund in diesem neuen Werk Genuss und Belehrung in nahezu einzigartiger Weise vereint. (Hannoverscher Courier.)

Digitized by Google

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

Digitized by Google

JUN 7 - 1933

Digitized by Google